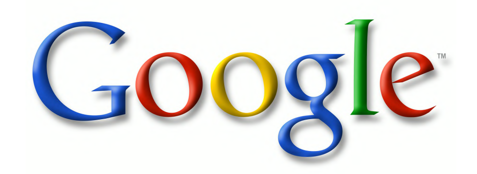




Beiträge
zur
Geschichte und Kritik
des
Naturalismus.

Mit einer Einleitung:

Über das Prinzip der künstlerischen Nachahmung.

Inaugural-Dissertation

von

Aloys Rob. Schlismann aus Mainz

vorgelegt
der hohen philosophischen Fakultät
der Hochschule in Zürich
und begutachtet
von den Herren Prof. Dr. Frey
und Prof. Dr. Stiefel.

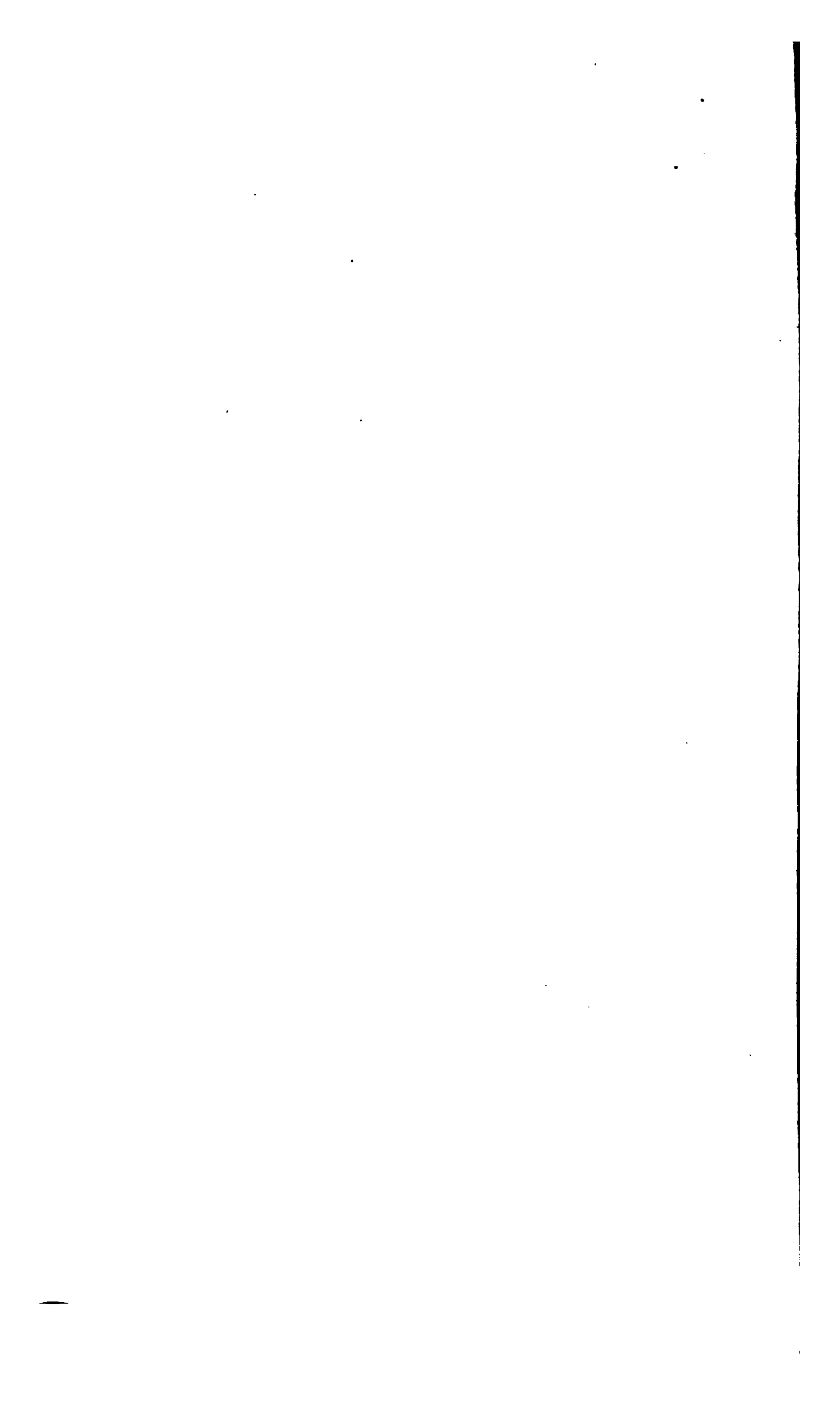


Kiel und Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1903.

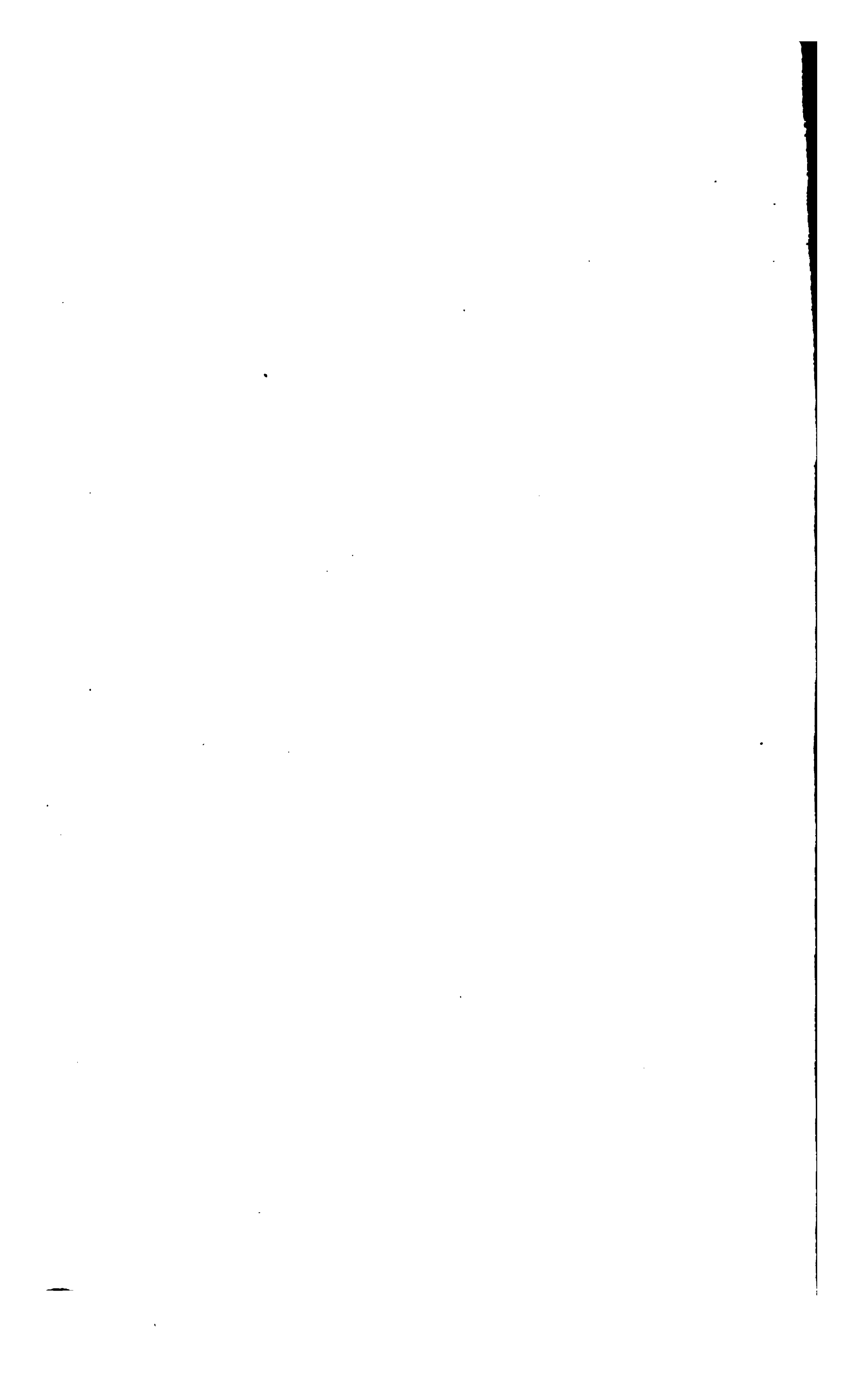
Meinem lieben Vater

und dem Andenken

meiner teuren Mutter.



Inhalt.



Über das Princip der künstlerischen Nachahmung.

I.

Von jeher stehen sich in der Kunst, gleichwie in der Philosophie die beiden Richtungen des Idealismus und Realismus gegenüber. In der Philosophie ist nun thatsächlich ein einschneidender Gegensatz vorhanden: Idealismus und Realismus sind hier etwas ganz und gar Verschiedenes. Jener leugnet die vom Erkennen unabhängige, selbständige Wirklichkeit der Aussenwelt, dieser behauptet sie. In der Kunst jedoch ist der Unterschied nur ein gradueller. Es giebt für die Kunst keine zwei Welten; sie ist immer und überall an den sinnlich gegebenen Stoff der Erscheinungswelt gebunden und nur in der Art, wie sie diesen der Bearbeitung unterzieht, besteht die Verschiedenheit. „Der Künstler lässt die Welt der Erscheinungen auf sich wirken und giebt das innere Bild wieder, sei es in Farbe und Zeichnung, sei es in plastischer Form oder auch in sprachlicher."

In zweifacher Weise kann nun der Künstler vorgehen. Entweder er nimmt das sinnlich Gegebene, wie er es findet, oder er gestaltet es frei um. Dieses Umgestalten vollzieht sich auf associativem Wege.

Durch das viele „Schauen" einzelner Eindrücke bilden sich in dem Künstler gewisse „Normalideen" von den

Dingen. „Der Maler ist inwendig voller Figuren“ (Dürer). Raffael sagt: „Ich muss viele Frauen gesehen haben, die schön sind; daraus bildet sich dann in mir das Bild einer einzigen.“ Diese Normalideen zieht der Künstler, wenn er sich nicht darauf beschränkt, lediglich die Wirklichkeit zu copieren, bei dem Ausbau seines Werkes immer zu Rate.

Helmholtz schreibt: „Wir müssen die Künstler als Individuen betrachten, deren Beobachtung sinnlicher Eindrücke vorzugweise fein und genau, deren Gedächtnis für die Bewahrung der Erinnerungsbilder vorzugsweise treu ist.“ Wir müssen diese zwei Momente festhalten, die sich uns bei der Betrachtung des Kunstschaffens immer wieder beschäftigen werden: die äussere Anschauung und das innere Bild oder psychologisch ausgedrückt: die Elemente der Wahrnehmung und der Reproduction.

Der häufigste Fall der künstlerischen Conception wird wohl der sein, dass ein einzelnes, oft unscheinbares Moment den ersten Anstoss zu dem Kunstwerk giebt. Ein ausdrucksvolles Gesicht z. B. fesselt den Maler. Er nimmt es, wie er es in der Natur vorfindet, und ergänzt die übrige Gestalt, insoweit die gegebene seinen Anforderungen nicht entspricht, entweder direkt aus anderen Motiven nach der Natur oder aber aus dem Magazin seiner bereitliegenden Normalideen. Der Maler Fr. Preller giebt (nach seinem von O. Roquette verfassten Lebensbild 1883) *) von der Entstehung eines Landschaftsbildes folgende Darstellung. Entweder der Künstler findet in der Natur einen Gegenstand, der ihn anregt und den er ausbildet und abrundet, oder aber er hat den Gedanken selbst und geht dann in die Natur, um dort an geeigneten Gegenständen seine Studien zu machen.“ Wir müssen hier gleich in so fern eine Einschränkung machen, als wir

*) Mitgeteilt bei Schmidkunz: Analytische u. Synthetische Phantasie, Halle 1889.

auch den letzteren Weg auf den ersteren zurückführen können. Aus sich heraus kann die Einbildungskraft keine Anregung producieren, sie muss immer durch eine Association entweder an etwas Vorliegendes oder Vergangenes gebunden sein. Wir werden dies später noch genauer zu erörtern haben.

Der Schriftsteller verfährt ebenso wie der bildende Künstler. Ein Eindruck, ein Erlebnis, oft nur ein Blick genügt, um in ihm eine Reihe von Associationen auszulösen, die ihm in Umrissen den Plan, die Idee eines Werkes ergeben. Gustav Freytag giebt uns in seiner Technik des Dramas (Kap. I) Aufschluss über das Entstehen und Werden einer dramatischen Idee: „In der Seele des Dichters gestaltet sich das Drama allmählig aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes. Zuerst treten einzelne Momente: innerer Kampf und Entschluss eines Menschen, eine folgenschwere That, Zusammenstoss zweier Charaktere, Gegensatz eines Helden gegen seine Umgebung, so lebhaft aus dem Zusammenhange mit anderen Ereignissen heraus, dass sie Veranlassung zur Umbildung des Stoffes werden. Diese Umbildung geht so vor sich, dass die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefasst, von allem zufällig daran Hängenden losgelösst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entsteht, ist die Idee des Dramas. Sie wird der Mittelpunkt, an welchen weitere freie Erfindung wie in Strahlen anschiesst, sie wirkt mit ähnlicher Gewalt wie die geheimnisvolle Kraft der Krystallbildung, durch sie wird Einheit der Handlung, Bedeutung der Charaktere, zuletzt der gesamte Bau des Dramas hervorgebracht.“

Diese Ausführung klärt uns nun auch über die Methoden des künstlerischen Schaffens auf, die wir analog der wissenschaftlichen Terminologie als inductive und deductive oder synthetische und analytische oder wie Schiller in einem Brief an Goethe sich ausdrückt (vom 23. VIII. 1794) speculative und intuitive Methode nennen können. „Der speculative Geist geht von der Einheit und der intuitive von der Mannigfaltigkeit aus." Hans Schmidkunz hat diese Unterschiede einer eingehenden Behandlung unterzogen.*) Der Künstler bedient sich entweder der synthetischen Methode, die vom Stofflichen, von Teilen, vom Einzelnen, vom Zufälligen zur Idee, zum Ganzen, zum Grundcharakter, zum Gesetzmässigen geht oder der analytischen, die von letzteren zu den zuerst genannten Erscheinungen geht. Diese Richtungen sind nun nicht immer getrennt, sie finden sich oft oder meist nebeneinander und es geht nicht leicht an, einen Künstler als der einen oder andern angehörig, zu rubriciren.

Schmidkunz giebt dies auch zu. Er citiert einen Ausspruch Goethes: „Denn nur beide zusammen, wie Aus- und Einatmen, machen das Leben der Wissenschaft.**)

Bei der vorerwähnten Darlegung Freytags können wir deutlich beide Richtungen unterscheiden. Die erste Arbeit ist synthetisch: die Umbildung des Stoffes, die Bearbeitung der einzelnen Daten zur Loslösung der Idee, die dann die weitere Ausführung beherrscht; von da an ist die Methode analytisch.

Sehen wir uns zur näheren Erläuterung des Gesagten das Beispiel an, das Gustav Freytag giebt: „Schiller fand eines Tages folgende Zeitungsnotiz: Stuttgart vom 11. Am gestrigen Tage fand man in der Wohnung des Musikers

*) Dr. Hans Schmidkunz: Analytische und synthetische Phantasie. 1889.

**) Goethe: Werke bei Hempel. Bd. 34. S. 141.

Kritz dessen älteste Tochter Luise und den herzoglichen Dragoner-Major Blasius von Böller tot auf dem Boden liegen. Der aufgenommene Thatbestand und die ärztliche Untersuchung ergaben, dass beide durch getrunkenes Gift vom Leben gekommen waren. Man spricht von einem Liebesverhältnis, welches der Vater des Majors, der bekannte Präsident von Böller, zu beseitigen versucht habe. Das Schicksal des wegen seiner Sittsamkeit allgemein geachteten Mädchens erregt die Theilnahme aller fühlenden Seelen." Diese schlichte Notiz fand in dem Dichter lebhafte Resonanz. Sie berührte sich mit den Gefühlen, die nicht nur ihn selbst, sondern die ganze Zeit bewegten. Es war ein actueller Stoff. Der Dichter überliess ihn dem Spiel seiner Associationen,*) die ihm eine Fülle von Anhaltspunkten brachten, deren Auswahl und Bearbeitung ihm schliesslich die Grundidee zu einem Drama ergaben. „Einem jungen Edelmann wird durch den Vater die Eifersucht gegen seine bürgerliche Geliebte so heftig aufgeregt, dass er sie und sich durch Gift tötet." Das ist die Grundidee. Nun geht der Dichter an die Composition. Er nimmt von den vorliegenden Daten des Berichtes das,

*) Diese Wendung rührt von dem Ästhetiker Groos her. Er drückt sich (Einleitung in der Ästhetik p. 54.) über die künstlerische Conception ganz ähnlich aus wie Freytag. „Es ist ihm (dem Dichter) vom Verstand oder von der Sinnlichkeit aus irgend eine Anregung gegeben, die ihn in productive Stimmung versetzt; er wirft sozusagen diese äussere Anregung in die Flut der Phantasie hinein und beobachtet nun, was daraus wird. Der so gegebene Anstoss wirkt auf die durcheinander treibenden Bewohner dieser Flut, wie etwa ein ins Wasser geworfener Brocken auf das Heer der Fische. Von allen Seiten tauchen Associationsbilder auf und umkreisen die vom Künstler festgehaltene Vorstellung. Diesem kaleidoscopartigen Treiben sieht er mit Spannung zu; die Bilder schieben sich über die ursprüngliche von aussen gegebene Vorstellung hinweg und modificieren sie in der mannigfachsten

was ihm noch brauchbar erscheint. Das Übrige verwirft er. Er sucht den passenden Hintergrund, den ihm die verderbte Hofatmosphäre des Herzogtums abgab. Er findet bei Personen, die ihm bekannt sind, solche, die er zu seinen Figuren verwendet; andere ergänzt er aus der Phantasie, und so bildet sich Stufe für Stufe die mühsame Composition seines Werkes, teils aus Daten der vorliegenden Wirklichkeit, teils aus solchen der Reproduction.

II.

Wir haben bis jetzt den Künstler, sei es bei der ersten Conception, sei es bei dem weiteren Ausbau des Werkes immer zu der Wirklichkeit seine Zuflucht nehmen sehen. Er kann aber auch von der direkten Wahrnehmung ganz abstrahieren und sich nur auf seinen inneren Fond verlassen von Anfang bis zu Ende. Aber selbst da, wo er scheinbar ohne Anregung von aussen frei schafft, wo er sich ganz dem Spiele seiner Phantasie überlässt, ist er

---

Weise; auf einmal frappirt eine solche Verschiebung den Künstler, ihr Anblick trifft ihn ins Herz und nun greift er rasch zu. Er hebt diese bestimmte Ausgestaltung der ursprünglichen Vorstellung heraus und hält sie fest, während zugleich das übrige Phantasietreiben wieder vor seinem Bewusstsein versinkt. Das ist der Augenblick der ersten Conception.“ Die ausschliessliche Bedeutung, die hier der Association eingeräumt wird, deckt sich im Allgemeinen mit der Ansicht der meisten Psychologen. Allerdings fehlt es auch nicht an Widerspruch. So hat sie Johannes Müller in seinem Buch „Über die phantastischen Gesichtserscheinungen“ angegriffen. Doch kommen die Einwände, zumal das Thatsachengebiet der Hallucinationen, das immer als Haupteinwand den Associationspsychologen entgegen gehalten wird, für die specielle Frage der Kunstphantasie kaum in Betracht. Diese findet im Wesentlichen in der obengenannten Darlegung ihre Rechnung.

letzten Endes doch an die Wirklichkeit gebunden. Der Ausdruck „freies Schaffen“ ist sehr cum grano salis zu nehmen. Die Phantasie kann nichts darstellen, was ihr nicht schon in der Aussenwelt wenigstens in den Elementen gegeben war. Wenn Böcklin seine phantastischen Meerweibchen, Centauren und Faune malt, diese drolligen Combinationen aus menschlichen und tierischen Motiven, so muss er doch diese einzelnen Componenten, die Bocksfüsse, Fischschwänze und Pferdeleiber in Wirklichkeit gesehen haben, um sie wiedergeben zu können, wenn auch nicht in den Dimensionen und Färbungen, in denen seine Künstlerlaune sie vorführt. „Die Kunst zeigt uns dieselben Formen, welche die Natur geschaffen hat. Der Mensch kann eine eigentlich neue Gestalt nicht erfinden. Alles, was er z. B. in Karrikaturen Erstaunliches leistet, ist nur tolle Zusammensetzung von Naturformen. Aber die Erzeugnisse der Kunst sind frei von dem Druck, der in der Wirklichkeit auf den Naturformen liegt“.

Von einem „freien Schaffen“ in dem Sinne von „Erschaffen“ können wir also nicht reden. Auf der Analyse und Synthese des Wirklichen beruht das Wesen der künstlerischen Gestaltung; darauf beschränkt sich das freie Walten der Phantasie.

Die Phantasie ist nach dem dänischen Psychologen Harald Höffding „das Vermögen der freien Combination der Vorstellungen“. Ähnliche Definitionen stellen andere namhafte Psychologen und Ästhetiker auf. Nach Jodl*) besteht die Phantasie „in einer in gewissem Sinne schöpferischen Um- und Weiterbildung gegebener Elemente“. Das Epitheton „schöpferisch“, trotzdem es durch die Worte „in gewissem Sinne“ beschränkt ist, scheint nicht glücklich gewählt. Es giebt zu Misverständnissen Anlass.

---

*) Psychologie p. 144.

Verwahrt sich Jodl, wie wir sehen werden, doch ganz ausdrücklich dagegen, eine schöpferische Kraft des Bewusstseins, also auch der Phantasie, anzunehmen. Jodl stellt drei Entwicklungsstufen des Bewusstseins auf. Einmal die primäre der unmittelbaren Nachwirkung von Reizen, dann die secundäre der Erinnerung und Reproduktion und endlich die tertiäre des Denkens und der Phantasievorstellungen. Für diese drei Stufen des Bewusstseins gilt als allgemeine Regel, „dass von einer schöpferischen Kraft im eigentlichen Sinne nicht gesprochen werden kann“. „Denn so wenig wir in der körperlichen Welt das kleinste Teilchen Stoff hervorzubringen oder zu vernichten im Stande sind, so wenig vermag das Bewusstsein irgend ein Gebilde zu erzeugen, welches nicht in irgend einer Weise auf eine primäre Erregung oder auf gewisse Gruppen von solchen unmittelbaren Eindrücken zurückgeführt werden könnte. Gleichwohl ist weder das wissenschaftliche noch das künstlerische Denken ein einfaches Copieren von primären Erregungen, von unmittelbar Erfahrenem. Die Gedankenwelt, wie die Kunstwelt ist Produkt der psychischen Aktivität; aus den von unmittelbaren Wahrnehmungen zugeführten Materialien zwar geschaffen, aber in der Wahrnehmung als solcher nicht gegeben . . .“. „Die Produkte der künstlerischen und erkennenden Thätigkeit sind teils Verdichtungen und Zusammenfassungen der unmittelbaren Erfahrung, teils Ausschnitte aus derselben“ *).

Bei Wundt besteht zwischen Phantasie- und Erinnerungsbildern keine scharfe Grenze. Die Phantasiethätigkeit wird bei ihm gleich der Verstandesthätigkeit in letzter Instanz auf die nämlichen Grundfunktionen der apperceptiven Synthese und Analyse zurückgeführt.

Von den Ästhetikern sei vor allem Vischer genannt. Auch er spricht der Phantasie das Schöpferische ab.

*) a. a. O. p. 155 ff.

„Sie ist nicht eigentlich Schöpferin des Schönen, sie braucht einen Gegenstand, der ihr Eigenschaften entgegenbringt, aber sie selbst thut doch das Beste, sie erst macht, dass diese Eigenschaften schön erscheinen“*). Die Phantasie baut sich auf der Anschauung auf, die Anschauung beruht wieder auf der Wahrnehmung. Diese wiederum hängt ab von einem sinnlichen Eindruck.

Auch Groos spricht sich über die Abhängigkeit von dem sinnlich gegebenen Stoff der Aussenwelt in gleicher Weise aus: „Auch diejenigen Scheinvorstellungen, die nicht unmittelbare Apperceptionen des Sinnlichen sind, die also nicht in dem ersten Akt des Erinnerns entstehen, sondern von der Erinnerung aufbewahrt mancherlei Umgestaltungen erfahren, sind doch ihrem stofflichen Inhalt nach vollständig der Sinnlichkeit entnommen. Auch der wildeste Traum enthält seinen stofflichen Bestandteilen nach nie etwas, was der Träumer noch nicht sinnlich erfahren hat.“**)

Viele Psychologen haben nach dem Beispiel Hartmanns zur Erklärung der Erinnerungsvorgänge und des scheinbaren Verschwindens der Vorstellungen und ihres späteren wieder Auftauchens zu der Hilfshypothese des Unbewussten gegriffen. Die Vorstellungen, so sagt man, sind noch vorhanden, aber sie sind unbewusst, sie sind unter der Schwelle des Bewusstseins. Es ist diese Auffassung analog der von der Reizschwelle. Ein Reiz löst erst dann eine Empfindung aus, wenn er eine gewisse Stärke der Intensität hat. Wir können uns mit diesen Fragen hier nicht eingehend befassen. Es mag genügen, darauf kurz hinzuweisen.

In dem Gebiet des Kunstschaffens sehen wir nun die Thatsachen der Eingebung, Inspiration u. s. w. zurückgeführt auf das Auftauchen von Vorstellungen, die

---

*) Ästhetik p. 208.

**) a. a. O. p. 24.

den Grad von Bestimmtheit gewonnen haben, um die Schwelle des Bewusstseins zu übertreten. In diesem Sinne hat Lipps die künstlerische Begabung einmal wie folgt definiert: „Künstler ist der, dessen Phantasie oder sonstige Geistesanlage für ein bestimmtes Kunstgebiet so organisiert ist, dass seine Seele in demselben stets innerlich schafft und bildet, obwohl dieses innere Bilden nur dann aus der unbewussten Innerlichkeit in die Helle des Bewusstseins heraustritt, wenn sei's auf oder ohne äussern Anlass die Gedanken eine Bestimmtheit erlangt haben, nach deren Erreichung sie vermöge jenes psychologischen Gesetzes (der Bewusstseinschwelle) bewusst zu werden pflegen."

Auch Fechner operiert mit dieser Hypothese des Unbewussten. „Anstatt eines äusseren Ansatzpunktes kann die Phantasie einen inneren Anlass zu ihren Schöpfungen haben; aber der Quell, aus den sie schöpft, bleibt überall derselbe. Es ist überall der ins Unbewusstsein gesunkene, darin verschmolzene Nachklang dessen, was je im Bewusstsein war, und durch diese oder jene, äussere oder innere, Anlässe, in dieser oder jener Combination, wieder ins Bewusstsein treten kann."*)

III.

Wir sehen also überall das künstlerische Schaffen von dem Stoff der Aussenwelt abhängig und selbst die Phantasie in ihrem kühnsten Fluge doch immer von diesem Wegweiser orientiert. Alles Erfinden ist nur eine Um- und Weiterbildung. Jeder Gegenstand der Natur, alles Erlebte und Erfahrene kann die Seele des Künstlers zur Thätigkeit, zur Ideenbildung und die Phantasie zur Composition anregen. Zu allen Zeiten sehen wir auch die Künstler in innigem

*) a. a. O. p. 113 I.

Zusammenhang mit der Natur und dem sie umgebenden Leben. Ein Phidias hätte niemals seine herrlichen Statuen geschaffen, wenn er nicht tagtäglich die vollendeten Formen in natura vor sich gehabt hätte, Goethe hat in seinen unsterblichen Dichtungen bewiesen, dass er mit der Natur und dem Leben durchaus vertraut war, Beethoven hat seine erhabenen Schöpfungen aus der Tiefe des genialen Verständnisses für jede Regung und Leidenschaft der menschlichen Psyche hervorgeholt, Böcklin, der bekanntlich nie nach der Natur malte, sondern alles dem inneren Fond seiner Künstlererfahrung entnahm, musste doch durch jahrelanges Schauen und Sammeln diesen Schatz erst zusammengetragen haben. Namentlich für die bildende Kunst ist die Naturbetrachtung und Naturnachahmung von grösster, zumal propädeutischer Wichtigkeit und immer wieder wird von den Meistern dieser Kunst darauf hingewiesen, wie ungemein wichtig es ist, bei der Natur in die Schule zu gehen und sich draussen im Freien, inmitten des frisch pulsierenden Lebens, die Mappen und Skizzenbücher zu füllen. Es sei gestattet, einige Beispiele heranzuziehen. Von Leonardo da Vinci wissen wir, welch liebevolle Betrachtung er allen Einzelheiten angedeihen liess, um sie für seine Kunst zu verwerten. „Fleissige Arbeit, stetige Übung, eifrige unausgesetzte Beobachtung der Natur: auf diesen Wegen stieg Leonardo zum grossen Künstler empor. Keinen Anlass versäumte er, sein Auge zu stärken, seine Phantasie zu nähren. Immer trug er ein kleines Büchelchen bei sich, mit Blättern, die mit Knochenmehl geglättet und gefärbt waren. In dieses zeichnete er rasch mit dem Silberstifte alles Beachtenswerte ein. So ausgerüstet durchwanderte er die Strassen und durchstreifte die Fluren, am liebsten allein.“.*)

---

*) A. Springer: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte Rom 1886 I p. 302.

Aber nicht nur das Äussere, nicht nur das Anatomische der Körper beschäftigte ihn, sondern auch die psychologischen Probleme. Er war der erste Psychologe unter den Malern. Er suchte den äusseren Ausdruck in Einklang zu bringen mit den inneren Motiven. „Er lädt sich Bauern ein, erzählt ihnen abenteuerliche Geschichten, jagt ihnen Schrecken ein, um plötzliche Gefühlsausbrüche zu beobachten, begleitet Verbrecher auf den Richtplatz, um zu sehen, wie sich die Todesangst in ihren Gesichtern spiegelt“.*)

Die alten deutschen Meister folgten diesem Beispiel. Hatte Leonardo gesagt: „Wenn ihr die Kunst finden wollt, dann sucht die Natur“, so schliesst sich ihm Dürer fast mit denselben Worten an. „Du sollst wissen, je genauer man dem Leben und der Natur mit Abnehmen nachkommt, je besser und künstlerischer dein Werk wird.“ Wie naturalistisch ist Holbein. Man denke an seinen Christus im Grab im Museum zu Basel. Keiner der neueren Naturalisten hätte diese Anatomie des gemarterten Körpers und diesen Leichenton besser getroffen. „Er thut keinen Pinselstrich ohne sein Modell zu Rat zu ziehen, kennt keine Phantasie, sondern traut nur seinem offenen, sicheren Auge“.**)

Von dem englischen Maler Gainsborough berichtet sein Landsmann, der Maler Sir. Joshua Reynolds, in einer akademischen Rede:***) Unter Anderem hatte er die Gewohnheit, zu Allen, die zufällig um ihn waren, zu bemerken, welche Eigentümlichkeiten der Gesichtszüge, welche zufällige Zusammenstellung der Gestalten oder welche glückliche Licht- und Schattenwirkungen ihm in

*) Muthor: Gesch. der Malerei.

**) Ebenda Bd. II p. 144.

***) Mitgeteilt bei Herm. Popp: Beitrag zur Geschichte der neueren Künstlerästhetik. Dissertation Zürich 1899.

Aussichten, am Himmel, im Gehen auf der Strasse oder in Gesellschaft auffielen. Wenn er auf seinen Spaziergängen jemand fand, der ihm gefiel und der zu diesem Dienst zu haben war, bestellte er ihn gleich in sein Haus; von den Feldern brachte er Baumstümpfe, Unkraut und Tiere verschiedener Art in sein Malzimmer und zeichnete sie nicht nach dem Gedächtnisse, sondern unmittelbar gegenständlich." Hogarth, von den Neueren besonders Menzel und viele andere arbeiteten in ebensolcher directen Anlehnung an die Wirklichkeit, wenn sie auch nicht so weit gingen wie Gainsborough, von dem es an derselben Stelle weiter heisst: „Er bildete sogar eine Art Landschaftsmodell auf seinem Tisch, welches er aus zerschlagenen Steinen, getrockneten Gräsern und Stücken Spiegel zusammensetzte, die dann zu Felsen, Bäumen und Wasser vergrössert wurden." Es braucht wohl nicht betont zu werden, wie problematisch eine derartige Nachahmung der Natur ist, die gerade die Erfassung des Wesentlichen, des Organischen der Natur, dessen, was Lenbach die organische Logik der Natur genannt hat, ausser acht lässt. Eine derartige Behandlungsweise, ein Sammeln der Details ohne den Blick auf das Ganze und Leben schaffende führt zum blossen Mechanisieren. Über den Vorzug der directen Naturnachahmung gegenüber der Nachahmung der Alten spricht sich Constable in einem Brief an einen Freund im Jahre 1803 aus:*) „Die letzten zwei Jahre bin ich nur Bildern nachgelaufen und hab' mir die Wahrheit aus zweiter Hand geholt. Ich habe nicht daran gedacht, die Natur so zu malen, wie ich sie fühlte, sondern glaubte meine Bilder in der Weise vollenden zu müssen, dass sie aussahen wie die Werke anderer. Jetzt bin ich zu dem Entschluss gekommen, in diesem Sommer die Galerien

*) Muthor a. a. D.

nicht weiter zu sehen. Ich will nach Bergholt zurückkehren und versuchen, das, was ich sehe, ganz unaffektirt und einfach zu malen, wie ich es sehe. In der Ausstellung ist noch kein Bild der Aufrichtigkeit, wie sie nach meiner Ansicht der Landschafter haben sollte." Und John Constable wai kein Realist. Er gab der Landschaft ein Gepräge aus sich heraus. Er stilisirte (im besten Sinne gedacht) und verschönerte die Natur. Er wählte aus und suchte mit Sorgfalt seine Motive. Noch weniger können wir Anselm Feuerbach naturalistischer Tendenzen zeihen, und doch drückt er sich ganz bestimmt über die Wichtigkeit der Naturnachahmung aus. „Im gründlichen Studium allein ist ewiger Fortschritt. Man pflegt mich einen Idealisten zu nennen und doch hat vielleicht kein jetzt Lebender so viel und stets nach der Natur gearbeitet.*) In einen summarischen Urteil über unsere Frage drückt sich R. Woermann folgendermassen aus: „Heutzutage giebt es wohl weder einen Künstler, noch einen Kunstgelehrten, weder einen Akademieprofessor, noch einen Sammler mehr, der nicht wenigstens grundsätzlich die Natur als die Hauptlehrmeisterin der Kunst anerkennte."

Auch in der Litteratur wird die Nachahmung des Wirklichen betont. Die Richtung des modernen Naturalismus baut darauf ihr System und ihr verdankt er seine ausserordentlich entwickelte Technik. Der Schriftsteller füllt gleich dem Maler sein Skizzenbuch. Er schliesst sich nicht mehr in sein Kämmerlein ein und wartet, bis ihm die Jnspirationen angeflogen kommen, sondern er geht hinaus und hält die Augen offen. Er lässt die Erscheinungen auf sich wirken und bemüht sich liebevoll um Details, die nur ihm als Künstler auffallen. Er sammelt Dokumente, wie sich Hippolyte Taine ausdrückt.

---

*) Anselm Feuerbach: Vermächtnis p. 83.

Da wir uns in den nächsten Teilen ausführlicher mit dem Naturalismus in der Litteratur zu befassen haben, können wir uns hier mit dieser kurzen Andeutung begnügen und auf das Folgende verweisen.

IV.

Wir haben nun aus den bisherigen Ausführungen den Massstab gewonnen für die Unterscheidung der künstlerischen Richtungen. Je mehr sich der Künstler in seiner Darstellung an die gegebene Wirklichkeit hält, desto mehr nennen wir ihn einen Realisten. Den consequenten Realismus, das getreue Copiren des Gegebenen mit allen zufälligen Modificationen, bezeichnet man als Naturalismus. Jemehr der Künstler die empirische Wirklichkeit flieht und zu seinen Normalideen Zuflucht nimmt, desto mehr nennen wir ihn einen Idealisten. Der Idealismus ist die Gestaltung des Typischen, des Gattungsmässigen; der Realismus die des Individualistischen. Jener strebt nach Vollkommenheit, er schleift Ecken und Kanten ab und hebt sein Werk in die Sphäre abgetönter Objectitivät; er ladet zum Schauen, zum Betrachten ein, er neigt zum Mystischen und Symbolistischen und wendet sich mehr an das Gemüt.

Der Realismus dagegen greift ins volle Menschenleben hinein und giebt wieder, was er da sieht, mit allen individuellen Eigentümlichkeiten; freilich nicht, ohne vorher Umschau gehalten und Auswahl getroffen zu haben, sonst würde er dem platten Naturalismus verfallen. Der Realismus legt mehr Gewicht auf das Charakteristische als auf das Schöne, er wendet sich mehr an den Verstand und fordert zur Kritik heraus, während der Idealismus zum reinen Anschauen, zum interesselosen Geniessen ladet.

Indessen werden wir mit dieser theoretischen Klassification in praxi nicht auskommen. Wir haben schon eingangs den Unterschied zwischen Idealismus und Realismus nur als einen graduellen bezeichnet. Wir haben uns die Stufen des Typischen und Individualistischen nicht als Gegensätze zu denken, sondern als grösste Unterschiede einer Skala, an der wir die einzelnen Kunstwerke messen. Wir können uns keine typische Gestaltung denken, die nicht an irgend einem individuellen Gegenstand exemplificiert wäre. Die Träger der Gedanken und Ideen sind organisch entwickelte Wesen, die abgesehen von den typischen Merkmalen ihre besondere Physiognomie haben. Eine Ausserachtlassung dieser Thatsache würde zu dem rein Abstracten, dem logischen Begriff führen, der natürlich nicht Gegenstand künstlerischer Bearbeitung und ästhetischer Anschauung sein kann. Umgekehrt giebt es aber auch kein Individuum, das nicht in irgend welcher Weise zu typischer Gestaltung Veranlassung gäbe. Wir werden immer einzelne Momente herausheben, für sich betrachten, sie in Vergleich bringen mit andern und werden durch diese Behandlung schon unwillkürlich zu einer Aufstellung von Gattungen und zu einer typisirenden Gestaltung geführt. Die ästhetische Anschauung kann gar nicht anders verfahren. Wir finden diese Behauptung von der wissenschaftlichen Ästhetik bestätigt. F. Th. Vischer betont, dass zwischen Idealismus und Realismus kein direkter Gegensatz besteht. Es giebt kein Kunstwerk, das rein idealistisch wäre, und auch das Realistischste entbehrt nicht idealistischer Züge. Vischer wendet die Bezeichnung „indirect ideal“ für den gesunden, wohltemperierten Realismus an, der beispielsweise die Werke eines Shakespeare oder Goethe kennzeichnet. „Realistisch verfahren heisst kühn, voll und stark hineingreifen in die Bestimmtheiten, welche jedes individuelle Gebilde hat, auch die Sitten und

Costume der Menschen schildern, so wie sie nun einmal sind, und dabei ohne Scheu Missformen, Dissonanzen aufnehmen, dennoch aber dafür sorgen, dass ein harmonischer Gesamteindruck entsteht. Der Realist giebt also Schönes auf einem Umweg, aber er giebt es, und Shakespeare ist so gut ideal wie Sophokles, nur eben indirekt ideal." *) Wir sehen also hier Idealismus und Realismus nur als graduelle Verschiedenheiten aufgefasst. Weiter heisst es: „Indirekt ideal nenne ich ein Kunstwerk, das uns durch Unschönheiten zuerst einen Stoss giebt, worauf wir dann aber, näher verweilend, finden, dass die Harmonie an andern Stellen bis zum vollen Wohlgefallen hergestellt wird und uns hier vielleicht noch mehr befriedigt, als wo sie unbedingt erscheint."

Von dem Realismus sondert Vischer aufs Strengste den Naturalismus als die „bis ins Einzelne gehende Naturnachahmung an einer Stelle, wo sie nicht gefordert ist." Inwieweit diese minutiöse Naturnachahmung durchführbar, inwieweit sie berechtigt und wie sie beurteilt ist, werden wir später zu untersuchen haben.

V.

Wenn wir die Frage aufwerfen, welcher von beiden Richtungen, dem Idealismus oder Realismus, der Vorzug gebührt, so geraten wir in Verlegenheit. Die einseitige Übertreibung ist für beide zu verwerfen. Eine organische Vereinigung beider ist das Erstrebenswerte. Wir sehen auch bei den grössten Genies aller Zeiten beide vereinigt. Selten halten sie sich von Anfang an so die Wage wie bei Shakespeare. Häufig geht eine mehr realistische

*) F. Th. Vischer: Das Schöne und die Kunst. Nachgelassene Vorträge, herausgegeben von Rob. Vischer 1898.

Epoche einer idealistischen voraus, wie bei Schiller, der mit stark realistischen Tendenzen einsetzte, um sich später von dem vorwiegend Stofflichen zu der höheren Geltung der reinen Form zu erheben. Manche Künstler tendieren mehr nach der idealistischen Seite wie Sophokles, Raffael, Klopstock; andere mehr nach der realistischen wie Euripides, Michelangelo, Rubens, Goethe. Immer aber wird sich das Grosse, Schöpferische in ihnen gegen sklavische Nachahmung auflehnen.

Wenn wir in der Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie Umschau halten, werden wir das Gesagte bestätigt finden.

Einer der ersten, der sich über die Kunst geäussert, ist Plato. Für ihn besteht die Kunst in der Nachahmung, aber nicht des Wesens der Dinge, dazu ist sie nicht fähig, weil sie Menschenwerk ist. Sie ist an den Stoff der Erscheinung gebunden. Daraus erklärt sich auch Platos Abneigung gegen die Künstler, die er aus seinem Idealstaat verbannt. Die Kunst schmeichelt den niedrigen Neigungen und nimmt unsere Teilnahme für Falsches und Wahres, Schlechtes und Gutes in gleicher Weise in Anspruch. Dadurch verdirbt sie die Einfachheit und Geradheit des Charakters. Im „Sophistes“ heisst es: „Solche Künstler pflegen sich, weil sie alles Mögliche aufnehmen, eine gewisse schöpferische Macht prahlend zuzuschreiben. Allein man muss in dem Hervorbringen von Etwas, das früher nicht gewesen, unterscheiden zwischen einem göttlichen und einem menschlichen Schaffen; hiervon gründet sich dieses auf jenes, da es nicht Neues schafft, sondern nur aus den Werken der göttlichen Kunst neue Zusammensetzungen bildet, wie der Landbau und die nachahmende Kunst“.

Aristoteles geht schon einen Schritt weiter als Plato. Auch er sieht in der Nachahmung das Wesen der Kunst,

aber er unterscheidet wohl zwischen Copie und freier Nachbildung. Er führt den Ursprung der Kunst auf zwei Faktoren zurück, die beide in der menschlichen Natur begründet sind: 1) den Nachahmungstrieb, 2) das Gefallen an Erzeugnissen der Nachahmung. „Was wir in Wirklichkeit nur mit Unlust sehen, davon freut uns eine bildliche Darstellung, welche recht getreu ausgeführt ist, z. B. die Bilder der niedrigsten Tiere und der Leichname. Die Ursache davon ist die Freude am Lernen, welche nicht bloss den Philosophen, sondern allen Menschen eigentümlich ist, nur dass diese Freude bei dem gewöhnlichen Menschen nicht lange anhält." *) Wenn Aristoteles hier scheinbar der künstlerischen Nachahmung den weitesten Spielraum lässt, so beschränkt er sie doch an anderer Stelle ausdrücklich durch die Forderung, dass der Künstler nur das Typische zu gestalten habe. Aristoteles scheint dies nur für die Dichtkunst, vor allem das Drama gefordert zu haben, mit welchem sich die Poetik fast ausschliesslich beschäftigt. „Aufgabe des Dichters ist es nicht, das Geschehene zu berichten, sondern das, was geschehen kann, d. h. was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich ist".**) Durch dieses Postulat will Aristoteles den Dichter von dem Geschichtschreiber scheiden. Die Kunst soll das Einzelne nicht mit seinen individuellen Bestimmungen geben, sondern das Gattungsmässige. Wir haben hier die erste Begründung des Jdealstils der Kunst, der für lange Zeit der hauptsächlichste Kanon der Ästhetik gewesen ist. Auf die speziellen Auslassungen des Aristoteles über die Tragödie und das Problem der Katharsis können wir hier nicht näher eingehen.

---

*) Poetik Kap. IV.
**) Poetik Kap. IX.

Das Mittelalter hat für die Forderungen der Ästhetik keinen Sinn gehabt. Der enge scholastische Geist war der spielenden Bethätigung der schöpferischen Phantasie abhold. Alle geistigen Kräfte waren in den Dienst der Kirche gestellt, auch die Kunst. In der Architektur erhielten die Gedanken, die die Zeit beherrschten, starre Form. Die Abkehr von der sündigen Wirklichkeit, das Aufstreben gen Himmel zeigt sich verkörpert in den gotischen Domen. Die Gotik ist die versteinerte Scholastik.

Der Siegeszug der formen- und farbenfrohen Renaissance brachte in der Kunst wieder einen erfreulichen Aufschwung. Daseins- und Schaffensfreude beherrschte alle Gebiete. Die starren Dogmen der scholastischen Wissenschaft wichen dem Ansturm der beginnenden Naturphilosophie. Die Keime der späteren mächtigen Entwicklung wurden gelegt. Die Litteratur schloss sich an die Philosophie an. Sie suchte einen weiteren Horizont. Die Ansätze psychologischer Behandlung zeigten sich. Der menschliche Geist wurde aus den Fesseln des Determinismus befreit. Auch die bildende Kunst rettete sich aus der engen Mönchszelle hinaus in die freie Natur.

Die reiche Fundgrube der antiken Kunst wurde erschlossen. Man lernte mit den Augen der Alten sehen. Der Mensch, dem die christliche Entsagungslehre strenge Abtötung aller sinnlichen Regungen auferlegt hatte, lernte an dem Beispiel der Alten Lebensfreude und Genussfähigkeit. Er stellte sich wieder in den Mittelpunkt. Der menschliche Körper wurde Gegenstand der wissenschaftlichen Beobachtung, des anatomischen Studiums und der künstlerischen Darstellung. Michelangelos Werke sind die meisterhaften Beweise für die hohe Vollendung, die man erreichte. Wir haben bereits an dem Beispiel Leonardo da Vincis gezeigt, wie der Künstler zur Natur zurück ging als der grössten Lehrmeisterin.

Man begnügte sich aber nicht damit, praktisch thätig zu sein, die Künstler legten auch ihre Erfahrungen und Ansichten in theoretischer Form nieder. Fast alle grossen Meister des Cinquecento haben wertvolle Anschauungen und Ratschläge niedergeschrieben. Allen voran Leonardo und Dürer.

Von einer eigentlichen Kunstästhetik ist immer noch keine Rede. Es blieb bei vereinzelten Bemerkungen, die noch keine wissenschaftliche Systematisierung fanden. Dies sollte erst die Folge zeitigen; jedoch die Anregung war gegeben. Die ganze neuere Kunstästhetik wurzelt in ihren Uranfängen in dieser Zeit. Die Gedanken waren einmal da, sie wanderten und waren Münze, die sich gut verzinste. Das Kapital der Erfahrung schwoll an. Die Aufklärungsperiode zog den Gewinn daraus.

Der Engländer Shaftesbury ist zunächst zu nennen. Er ist derjenige, auf den die moderne Kunstlehre vornehmlich zurückweist. Er fand zuerst die Formel für die Bestimmung der künstlerischen Forderungen. „All beanty is truth“. Er mahnt eindringlich: „Seach of truth and nature“. Wahrheit ist das machtvollste Ding von der Welt, weil sie selbst über die Gebilde der Phantasie Herrscherrechte ausübt. Was muss aber die Kunst sein, um wahr zu wirken? „Strictest imitation of nature.“ Bei diesem Wort denkt nun Shaftesbury nicht vorzugsweise an das, was wir unter dem Worte Natur verstehen; nicht in erster Linie also an Naturumgebung, an äussere Erscheinungen, sondern vor allem an die innermenschliche Wirklichkeit. Der Maler stelle die Wirklichkeit des menschlichen Innern dar. Stillleben, Tierstücke, Landschaften — Shaftesbury erklärt, alles dies sehr wohl zu schätzen. Aber ein anderes, höheres Leben als in Wild und Wäldern atme im Menschen und das sei der wahre Gegenstand der Kunst. Nirgends möge der Künstler vom

äusseren Ansehen ausgehen; dann erhalten wir modische Attituden, theatralische Unnatur, im besten Falle formaldekorative Verschönerungen. Was bedeute das gegen eine einzige wirkliche Darstellung eines Charakters; wie nichtig sei alle äussere Form im Vergleich zu jedem einzelnen Zuge dieser inneren Gestalt.*)

Auf Shaftesbury fussen die Kunsttheoretiker des Kontinents in damaliger Zeit. Vor allem Batteux und Diderot. Batteux bezeichnet in seiner Schrift: „Les beaux arts réduits à un même principe“ als Wesen aller Kunst die Nachahmung der „schönen“ Natur. Also nicht Naturnachahmung schlechthin, sondern „nature choisie“, stilisierte Natur, wohlbedachte Auswahl des Einzelnen. Der Künstler nehme aus den vielen Einzeldingen die vollkommensten und stelle sie zu vollkommenen Gebilden zusammen. Sein Ziel sei „le beau vrai qui est représenté comme s'il existait réellement et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir.“**)

Diderot, den Zola den eigentlichen Vater der Wirklichkeitsdichtung nennt, auf den man zurück gehen müsse „comme aux seules sources vraies de nos oeuvres modernes“, wird uns noch bei Besprechung des realistischen Dramas näher beschäftigen. Er hat der Nachahmung der Natur auf allen Gebieten der Kunst das Wort geredet. Sein „Essai sur la peinture“ hat Goethe übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Diderots Kunstlehre berührt sich eng mit seiner pantheistischen Philosophie. Er stellt mit den Autoren des „Système de la nature“ das Princip der Consequenz der Natur, der mechanischen Notwendigkeit auf. Alles ist in der Natur geregelt nach immanenten Gesetzen. Es ist also alles von Wichtigkeit. Hier setzt

*) R. Muther: Gesch. der Malerei im XIX. Jahrh. München 1893 I Bd. p. 15.

**) Muther a. a. O. Bd. I p. 92.

seine Kunsttheorie ein. Da alles wichtig, zweckvoll, wahr ist, so ist auch alles gleich wert dargestellt zu werden. Seine Lehre gipfelt in dem Satze: Schönheit ist gleich Naturwahrheit, wie auch Shaftesbury sagte.

Die folgende Zeit brachte reiche Beiträge zu unserer Frage. Neben die kunsttheoretischen Äusserungen der Dichter und Künstler traten die Forschungsergebnisse der von Baumgarten neu begründeten Disciplin der Ästhetik, der das Princip der künstlerischen Nachahmung naturgemäss zu einer Kardinalfrage wurde.

Anfänglich trat das Princip der direkten Nachahmung mehr zurück hinter der Forderung der indirekten. Man bediente sich nach dem Vorgehen Winkelmanns des Mediums der griechischen Kunst. Aber was man an dieser so ungemein schätzte, war in erster Linie die Wahrheit und Naturtreue. Winkelmann selbst ist in seiner Begeisterung für die Alten wohl zu weit gegangen, wenn er sagt: „Der einzige Weg für uns gross, ja wenn es möglich ist unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten". Abgesehen von der Ungereimtheit, die darin liegt, dass man durch Nachahmung einer Sache „unnachahmlich" werden könne, zeigt diese Auffassung eine Verkennung des thatsächlichen Wesens der Kunst, die immer da ihre schönsten und reichsten Früchte trägt, wo sie in dem Mutterboden ihrer Zeit wurzelt. Schon die Zeitgenossen Winkelmanns haben Front gemacht gegen diese übertriebenen Forderungen. Muther*) teilt den Ausspruch Wilh. Heinses 1776 mit: „Die Kunst kann sich nur nach dem Volk richten, unter welchem sie lebt. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und suche dessen Herz zu ergründen. Jedes Land hat seine eigentümliche Kunst, wie sein Klima

*) Muther: a. a. O. Bd. I p. 105.

und seine Landschaft, wie seine Kost und seine Getränke". Gleichzeitig Klopstock:

Nachahmen soll ich nicht und dennoch nennt
Dein ewig Lob nur immer Griechenland.
Wem Genius in seinem Busen brennt
Der ahm' den Griechen nach! — der Griech' erfand.

Lessing hat das Princip der Nachahmung viel genialer erfasst. Auch er fusste auf Winkelmann und begeisterte sich für die Alten. Aber er vergass darüber nicht die Forderungen seiner Zeit. In seinem „Laokoon" behandelt er das Problem der künstlerischen Nachahmung in der bildenden Kunst und in der Poesie, sowie das Verhältniss beider zueinander. Er wies jeder der beiden Künste ihre eignen Mittel an zur Erreichung des gemeinsamen Zweckes: der unmittelbaren Darstellung der schönen Natur. Die bildende Kunst muss sich in der Wahl ihrer Mittel sowohl, wie ihres Stoffes weit mehr bedenken. Vor der Nachahmung des Hässlichen beispielsweise muss sie sich viel mehr hüten wie die Dichtkunst, deren Hauptcharakteristicum die Bewegung, das Fortschreitende der Handlung ist und die daher von den Faktoren der Wirklichkeit in viel weiterem Umfang Gebrauch machen darf. „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkt brauchen, sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloss erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermassen betrachtet zu werden: so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt" *). Hier haben wir in wenig Worten die Quintessenz der Ansicht Lessings.

*) Lessing: Laokoon III.

Die Hauptdomäne Lessings war das Drama. Seine fruchtbringenden Gedanken hierüber hat er in der Hamburgischen Dramaturgie niedergelegt. Hier steht er ganz auf dem Boden der Wirklichkeit und Natürlichkeit. Er wendet sich gegen alles Unwahre und im schlechten Sinn Akademische, gegen die Hohlheit der französischen Tragödie und gegen die Abgeschmacktheit ihrer deutschen Nachbeter. Er verteidigt den Aristoteles gegen die missverstandene Auffassung von seiten der Franzosen. Das von dem Engländer Lillo ausgehende, in Frankreich hauptsächlich von Diderot gepflegte bürgerliche realistische Schauspiel fand in ihm Befürwortung und Nachahmung. Diderots theoretische Abhandlungen über die Natürlichkeitstreue des Theaters schätzte und befolgte er.

Auch Goethe bildete sich, wie schon erwähnt, an Diderots Wirklichkeitssinn. Er übersetzte dessen „Versuch über die Malerei“ und versah ihn mit treffenden Bemerkungen. Z. B. behauptet er dort: „Der Künstler giebt, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorgebracht, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.“ In den Propylaen lesen wir: „Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die, dass er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen soll.“ An Jakobi schreibt Goethe: „Sieh’, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduction der Welt um mich, durch die innere Welt, die Alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigner Form, Manier wieder hinstellt: das bleibt doch ewig Geheimniss, das ich nicht offenbaren will den Gaffern und Schwätzern.“

Reich an wertvollen Bemerkungen über das künstlerische Schaffen und die Abhängigkeit von der Wirklichkeit ist auch der Briefwechsel Schillers mit Goethe. Er gibt interessante

Belege für die Verschiedenheit beider Dichter. In einem dieser Briefe an Goethe führt Schiller an, dass man vom Dichter und Künstler zwei Dinge verlangen müsse, einmal, dass er sich über das Wirkliche erhebe und sodann, dass er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibe.“ Und dies entwickelt er genauer so, dass der Künstler, welcher inmitten ungünstiger, formloser Verhältnisse steht und desshalb die Wirklichkeit verlässt, abstract, ja wenn sein Verstand schwach ist, sogar phantastisch wird; oder, wenn er sich umgekehrt an die Sinnenwelt hält, leicht bei dem, was bloss wirklich ist, stehen bleibt und, wenn seine Phantasie gering ist, sklavisch und gemein wird.

Schiller hat seine Auffassung über das Verhältniss des Künstlers zur Natur am deutlichsten niedergelegt in seinem Aufsatz: „Über die naive und sentimentalische Dichtung.“ Die Dichter sind nach ihm „die Bewahrer der Natur.“ „Die Natur ist die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nährt; aus ihr allein schöpft er seine ganze Macht, zu ihr allein spricht er auch in dem künstlerischen, in der Kultur begriffenen Menschen“. Die Dichter sind entweder selbst Natur oder sie suchen die verlorene Natur. Die erste Gattung bezeichnet der naive Dichter, die letztere der sentimentalische.

Jener ist Realist, dieser Idealist. Homer (wie überhaupt die Griechen) Shakespeare, Goethe gehören der ersten Gattung an, Schiller selbst der zweiten. „Der naive Dichter folgt bloss der einfachen Natur und Empfindung und beschränkt sich bloss auf Nachahmung der Wirklichkeit, der sentimentalische reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft.“ Wir haben also hier das realistische und idealistische Programm in scharf umrissener Darstellung.

Von hohem aesthetischen Interesse sind auch die Urteile des Schiller in manchen Stücken geistesverwandten Grillparzer. Dr. Reich*) hat sich der anerkennenswerten Arbeit unterzogen, dieselben in einer Abhandlung aus den gesammelten Werken zusammenzustellen.

Grillparzer nimmt einen vermittelnden Standpunkt ein. Er wendet sich sowohl gegen die „Ideendichter, die irgend einem halb verrückten Satze einen ganz ausgerenkten und verkrüppelten Körper anzupassen streben", als auch gegen „die Dichter des Wirklich-Wahren, die nämlich ihre eigenen lumpigen Zustände für so bedeutend halten, das sie dieselben vom Mund auf in den Himmel der Poesie einzubürgern hofften." Gegenüber dieser rein negativen Kritik drückt sich Grillparzer positiv folgendermassen aus: „Die Kunst ist die Hervorbringung einer anderen Natur als der, welche uns umgibt, einer Natur, die mehr mit den Forderungen des Verstandes, unserer Empfindung, unseres Schönheitsideals, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt. Wenn wir dabei die äussere Natur nachahmen, so geschieht es nur, weil wir unserer Schöpfung auch eine Existenz geben und sie vom leeren Traumbild unterscheiden wollen. Nun sind aber, so sehr es in unserer Willkür steht, den Dingen eine Essenz zu leihen, doch unsere Vorstellungen von Existenz durchaus nur vom Existierenden abstrahiert und gehen nicht weiter als dieses; daher müssen wir wieder zur Natur unsere Zuflucht nehmen und ihre Nachahmung ist nicht der Punkt, von dem wir ausgehen, sondern der, auf den wir zurückkommen."**)

Die wissenschaftliche Aesthetik hat die Frage der künstlerischen Nachahmung einer ausserordentlich genauen

---

*) Emil Reich: Grillparzers Kunstphilosophie Wien 1890.

**) Grillparzer: Sämmtl. Werke bei Cotta 1887 Bd. XII. p. 133.

Untersuchung unterzogen. Wir müssen uns genügen lassen, aus der Fülle des Materials einige wenige Belege herauszugreifen. Rumohr schreibt in seinen „Italienischen Forschungen Berlin 1827“: „Der Künstler solle von dem titanischen Vorhaben abstehen, die Naturformen zu verherrlichen und zu verklären; die Natur bilde das Schöne in einer Herrlichkeit, welche die Kunst nie erreichen könne. Aber freilich, sie bilde es nicht überall; sie biete ganzen Völkern nur ihre Kehrseite dar. Diese müssen sich bemühen, sie auch von Antlitz kennen zu lernen; ebenso sei es thöricht, von der Natur zu verlangen, dass sie jedesmal genau diejenige Schönheit verwirkliche, die der Künstler zum Ausdruck bestimmter Intentionen verlangt. Was bleibt also übrig, als dass er idealisiere? Denn unmöglich kann er darauf beschränkt werden, nur die schönen Formen zu porträtieren, die er findet und nur die Situation zu malen, für welche die Natur ihm die zupassenden, ausdrucksvollen Formen liefert. Ohnehin, schon indem er auswählt und eine Form als schön der anderen als unschön vorzieht, idealisiert er doch und misst beide an jener berühmt gewordenen Idee in seiner Einbildungskraft.“

Köstlin sucht ebenfalls darzuthun, dass die Kunst auf die Natur angewiesen ist und sich an ihr orientieren muss. Vor der sklavischen Nachahmung jedoch warnt auch er. „Aber auch die Kunst wäre nicht so schön, wie sie ist, wenn nicht Natur und Leben ihr zu Hülfe kämen, wenn Städte sich nicht an Höhen lehnen und in Flüssen sich spiegeln, wenn nicht Berge und Bäume sie überragen und umrahmen dürften, wenn nicht Licht und Färbung der Atmosphäre, Gebärden, Statuen und Gemälden Helligkeit, Ton und Glanz verliehen, wenn es den bildenden Künsten an schönen Steinen, Metallen und Farben, an schönen Mustern körperlicher Vollkommenheit,

wenn es der Musik an schönen Stimmen und Klängen, wenn es der Dichtung an schönen Sprachen, dem Theater an schönen, sich bewegenden Gestalten, wenn es den Bildhauern, den Malern, den Dichtern und den Menschendarstellern an edlen, grossen, begeisternden Vorbildern im wirklichen Leben fehlte. Also — je schöner die Welt, desto schöner die Kunst, und je schöner die Kunst, desto schöner die Welt.“ Hier finden wir aufgezählt, was die Natur dem Künstler bietet, allerdings nur als unvollkommenes Material, als Rohstoff, dem die künstlerische Gestaltung erst Form und Gepräge geben muss, um ihn der Anschauung und dem reinen Genuss in befriedigender Weise nahe bringen zu können. Der Naturwahrheit steht eine höhere Wahrheit gegenüber, nach der der aesthetisch fühlende Geist strebt. Fechner drückt das so aus: „Die Kunst kann uns dadurch, dass sie den sklavischen Anschluss an die Natur aufgibt, in eine höhere, reinere, klarere Welt heben, als die gemeine Wirklichkeit, in eine Welt, worin das Wesen, die Idee, die reine Natur der Dinge, die in der Wirklichkeit nur getrübt, gestört, verworren, unvollkommen oder gar nicht sichtbar ausgeprägt erscheint und seitens der Wissenschaft nur der verständnissmässigen Einsicht unterliegt, uns unmittelbar anschaulich entgegenleuchtet, in einer Form entgegenleuchtet, welche den Geist leicht anspricht, zu wohlthuender Bethätigung anregt und unmittelbar mit Lust erfüllt. Damit gewinnen wir auf Kosten der Naturwahrheit, was man eine höhere Wahrheit nennen kann und nennt“*)

F. Th. Vischer erklärt, dass „die Natur absolutes Vorbild und Korrektiv der Kunst sein müsse“. Allerdings ist ihre Schönheit nicht einwandsfrei, sie ist überladen mit

*) G. Th. Fechner: Vorschule der Aesthetik.

mangelhaften Gebrechen. Jedoch ist der Künstler immer an sie gebunden; selbst wenn er seine Phantasie noch so sehr schweifen lässt. Gegenüber der Frage, ob die Kunst idealistisch oder realistisch sein soll, entscheidet sich auch Vischer für keines von beiden bestimmt. „Die Kunst ist naturnachahmend und soll es sein, weil wir eine andere Formenwelt gar nicht haben, als die der Natur; sie ist es aber nicht und soll es nicht sein, weil sie in der Natur ein wahrhaft Reinschönes nicht findet; am relativ Schönsten in der Natur muss sie eine Umbildung vornehmen. Nachzuahmen sind die reinen, ursprünglichen Intentionen der Natur, nicht nachzuahmen ihre Schlacken, die Ansatzpunkte des Todes."

Zum Schlusse sei noch auf den französischen „Theoretiker des Naturalismus", wie man ihn genannt hat, hingewiesen, auf Hippolyte Taine.*) Wenn dieser auch durch seine Theorie des Milieu und durch den Hinweis auf die wissenschaftliche, psychologische Methode in der Litteratur einen grossen Einfluss ausgeübt hat, so hat er doch keineswegs die Auswüchse des Naturalismus gewollt und gebilligt. Dazu war er selbst viel zu künstlerisch veranlagt. Die Kunst ist nachahmend, gewiss, aber sie darf keineswegs die Natur nur copieren. Wir verlangen beispielsweise bei einer Statue mit Recht, dass sie in richtigen Proportionen und mit anatomischer Kenntniss ausgeführt, kurzum einem Menschen ähnlich sehe. Aber das ist nicht das Einzige. Sonst müsste ein Gyps-Abguss nach der Natur das beste Bildwerk, eine Photographie das beste Gemälde und das Stenogramm einer bewegten Gerichtsverhandlung das beste litterarische Erzeugniss sein. Es handelt sich aber darum, den Zusammenhang der Beziehungen wiederzugeben, durch welche die Teile verbunden sind: die Logik der Thatsachen. „L'artiste en modifiant les rapports des

*) H. Taine: Philosophie de l'art.

parties, les modifie dans le même sens, avec intention, de façon à rendre sensible un certain caractère essentiel de l'objet, et, par suite, l'idée principale qu'il s'en fait. — Le caractère est ce que les philosophes appellent l'essence des choses; et à cause de cela ils disent que l'art a pour but de manifester le caractère capital, quelque qualité saillante et notable un point de vue important, une manière d'être principale de l'objet.“ *)

Wir sehen, dass Taines Auffassung von der anderer Ästhetiker im Princip wenig abweicht. Im Einzelnen freilich und vor allem im Gebrauch der Mittel der Nachahmung bestehen bei ihm, vermöge seiner positivistischen Tendenzen, bedeutende Verschiedenheiten, mit denen wir uns später näher zu befassen haben.

Wenn wir nun, diesen Überblick beschliessend, das Facit ziehen, so kommt als erstes Moment in Betracht die Übereinstimmung der Ansichten bezüglich der Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Natur für die Kunst.

Aus der Natur, aus dem ihn umgebenden Leben schöpft der Künstler seine Motive. Wie sie ihm die erste Anregung giebt, so muss er sich auch bei der weiteren Ausgestaltung seines Werkes immer und immer wieder bei ihr Rats erholen, und das fertige Werk muss in irgend einem Verhältnis zu ihr stehen. Sie füllt dem Maler seine Skizzenbücher, sie liefert dem Bildhauer das Material und das Vorbild; sie gibt in den vielerlei Gestaltungen, in denen sie erscheint, in dem fruchtbaren Leben, das sie hervorbringt, in der Differenzirung von Körper- und Geisteswelt dem Dichter vielfache Anregung. Auch die Musik ist auf sie angewiesen; ihr Reich ist belebt von Melodien und ihre Gesetze sind an den Rhythmus gebunden. Sie schafft in der menschlichen Stimme das herrlichste Instrument. Der Menschendarsteller findet in den Figuren

*) Taine: Philosophie de l'art p. 37.

seiner Umgebung, aller Klassen und Stände, die verschiedenartigsten Typen für seine nachahmende Gestaltung.

Verschieden ist nur die Art und Weise der persönlichen Stellungnahme des Künstlers zu der Natur und dem Leben, die die Richtungen des Idealismus und Realismus geschaffen hat. Doch haben wir gesehen, dass dieser Gegensatz in Wirklichkeit kein so einschneidender ist; dass es nur eine Skala giebt, auf der die Grade der mehr oder weniger getreuen Anlehnung aufgetragen werden. Der echte Künstler wählt auch hier die goldene Mitte. Er macht sich mit der Natur vertraut, um sie zu beherrschen.

Vor einem sahen wir den Künstler immer gewarnt, dass er nämlich der Natur nicht ganz verfalle und in sklavische Abhängigkeit gerate. Das Copieren der Wirklichkeit, das wir als Naturalismus bezeichnet haben, hatte in der Aesthetik noch keinen Anwalt gefunden. Das war erst der Neuzeit beschieden. Bislang sahen wir den Naturalismus nur als primitive Anfangsstufe der Kunst oder als Reactionserscheinung gegenüber einer Epoche des übertriebenen Idealismus. Zu einer festgefügten Theorie des Naturalismus ist es erst in dem letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts gekommen. Den Bedingungen und Thatsachen dieser Erscheinung näher nachzugehen soll die Aufgabe der weiteren Blätter sein.

Der moderne Naturalismus in der Litteratur überhaupt.

I.

Wir haben den Naturalismus definirt gesehen als die getreue Copie des sinnlich Gegebenen mit allen zufälligen Modificationen. Ist nun für ein derartiges Princip das Wort „Naturalismus“ glücklich gewählt? Es scheint nicht. Naturalismus kommt von Natur. Aber ein Versenken in die Natur, ein Anpassen an dieselbe, und ein Eindringen in ihr Wesen verträgt sich schlechterdings nicht mit einem pedantischen, klügelnden Sinn, der allen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten nachspürt. Dem Bleibenden, dem Gesetzmässigen, dem Einfachen in der Natur stehen die Vertreter dieser Richtung fremd gegenüber, was sie interessiert, das sind die vorübergehenden Daten der empirischen Erscheinungswelt.

Das Grosszügige, das Gefühlsmässige der Naturversenkung stösst sie ab, sie wenden sich der oberflächlichen Aussenseite des Lebens und Treibens zu.

Wenn wir von Naturalisten im eigentlichen Sinne reden wollten, dann müssten wir auf Rousseau, Byron, Shelley, Goethe, Gottfried Keller verweisen. Da finden wir das Erfassen der Natur, das Ineinsfühlen mit ihren Schauern, das Versenken in die Weltseele. Man denke an den erhabenen Stimmungszauber, der in den schlichten

Zeilen Goethes: „Über allen Gipfeln ist Ruh etc.“ liegt. Man lese folgende Beschreibung Corots, die dieser in einem Brief an Jules Dupré, von dem Tag eines Landschafters gibt, um sich einen Begriff zu bilden, wie die Meister von Barbizon sich mit der Natur Eins fühlten und ihre geheimsten Regungen erfassten.

„On se lève de bonne heure à trois heures du matin, avant le soleil; on va s'asseoir au pied d'un arbre, on regarde et on attend. On ne voit pas grand' chose d'abord. La nature ressemble à une toile blanchâtre où s'esquissent à peine les profils de quelques masses: tout est embaumé, tout frisonne au souffle fraîchi de l'aube. Bing! le soleil s'eclaircit . . . le soleil n'a pas encore déchiré la gaze derrière laquelle se cachent la prairie, le vallon, les collines de l'horizon . . . Les vapeurs nocturnes rampent encore comme des flocons argentés sur les herbes d'un vert transi. Bing! . . . Bing! . . . un premier rayon de soleil . . . . . . un second rayon de soleil . . . Les petites fleurettes semblent s'éveiller joyeuses. . . . Elles ont toutes leur goutte de rosée qui tremble . . . les feuilles frileuses s'agitent au souffle du matin . . . dans la feuillée, les oiseaux invisibles chantent. . . . Il semble que ce sont les fleurs qui font la prière. Les Amours á ailes de papillons s'ébattent sur la prairie et font onduler les hautes herbes. . . . On ne voit rien . . . tout y est. Le paysage est tout entier derrière la gaze transparente du brouillard, qui, au reste . . . monte . . . monte . . . aspiré par le soleil . . . et laisse, en se levant, voir la rivière lamée d'argent, les prés, les arbres, les maisonnettes, le lointain fuyant. . . . On distingue enfin tout ce que l'on devinait d'abord.“*) Wir haben diesem Stimmungsbild eines Malers, das sich den besten lyrischen Erzeugnissen des neueren Frankreichs an die Seite stellen

*) Mitgeteilt bei Muther: Gesch. der deutschen Malerei XIX. Jahrh. Bd. II p. 356.

kann, deswegen so breiten Raum gegeben, weil es überzeugend ausdrückt, wie sich das Verhältnis zur Natur bei dem echten warmherzigen Künstler zum denkbar intimen gestaltet. Das ist der echte Naturalismus. Wir haben uns nun aber einmal daran gewöhnt, diesen Namen für den consequenten Realismus zu gebrauchen. Die Italiener nennen die Richtung, „Verismo“ und man spricht auch im Deutschen in demselben Sinne von Verismus. Aber auch dieser Ausdruck scheint nicht befriedigend. Die Erscheinungen in ihrer Flucht, die der „Verismus“ zum Vorwurf nimmt, sind doch nicht das Wahre. Das Wahre im philosophischen Sinne kann überhaupt nicht Gegenstand der künstlerischen Behandlung sein. Näher kommt der eigentlichen Bedeutung schon die Bezeichnung Analysten und Physiologisten, die Emile Zola anwendet. Man könnte unter Analysten die ganze Richtung im Allgemeinen kennzeichnen, und dieser die Unterabteilungen Physiologisten und Psychologisten subsummiren. Wir wollen indessen der Einfachheit halber den gebräuchlicheren Namen Naturalismus beibehalten.

Es ist nun leicht einzusehen, dass es überhaupt einen Naturalismus in dem bezeichneten Sinne, also eine absolute Nachahmung bis ins kleinste Detail gar nicht geben kann. Die Beschränktheit der uns zu Gebot stehenden Ausdrucksmittel, — in allen Künsten — erlaubt dies nicht. Wenn es uns auch wirklich gelänge, mittelst vorzüglicher Fernrohre in die fernste Weite des Universums und mittelst einwandfreier Instrumente bis zu den letzten Atomen vorzudringen und uns in der Betrachtung jegliches Moment klar zu machen, zur Wiedergabe wären wir doch nicht fähig.*) Plastik und Malerei

*) Der Aesthetiker Vischer schreibt (Aesthetik III 2 § 513): „Das Gesetz der Nachahmung löst sich im Versuch, es streng festzuhalten, in sich selbst auf, denn eigentlich im engsten

können noch am ehesten ein dem Wirklichen in vielen Stücken adaequates Nachbild schaffen; die Poesie weit weniger; am wenigsten Musik und Architektur. Trotzdem haben wir in den letzten zwei Jahrzehnten auf allen Gebieten die naturalistische Tendenz wirksam gesehen. Armeleutemalerei, Sittenroman, Milieustück, Programmmusik, ich brauche nur diese Termini zu nennen, die die neue Kunst geschaffen.

Die Malerei ist bisher die eigentlichste Domäne des Realismus und Naturalismus gewesen, und wir können aus allen Zeiten eine grosse Anzahl bedeutender Meister anführen zum Belege. Holbein, Rembrandt, Rubens, Hogarth, Millet, Manet, Menzel, Liebermann und ungezählte andere haben den stärksten Realismus betont. Die Malerei ist auch zur Wiedergabe am geeignetsten, weil sie nur das Äussere, die Oberfläche der Dinge zum Ausdruck bringen kann, weil es ihr versagt ist, die inneren Bewegungen und Strömungen, die Gedanken und Ideen rein abstract zu erfassen und wiederzugeben. Sie muss immer scharf individuell gestalten und hat in der Natur mit ihren wunderbaren Farben- und Lichtcombinationen, mit ihren mannigfach gestalteten Formen, an den reichen, wechselnden Typen der menschlichen und tierischen Organismen eine Fülle schätzenswerten Materials. Aber es kommt für die Malerei noch ein anderes Moment in Betracht, welches ihre Vorliebe für stark realistische und sogar hässliche Motive erklärt und welches der Anschauung Lessings gegenüber steht. Wir haben gesehen, dass Lessing die Nachahmung des Hässlichen für die bildende Kunst

---

Sinne die Natur nachzuahmen ist gar nicht möglich, da selbst dann, wenn der Künstler jedes Atom durch das Vergrösserungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erscheinung zur Wahrnehmung und Nachahmung gelangen könnte; lässt man aber auch nur durch die kleinste Bresche ein Wählen zu, dann ist natürlich das Princip aufgegeben."

beschränkte, weil das Bild diese hässlichen Scenen für immer fixiere, während die Erzählung sie nur in raschem Wechsel vorbeiführe. Warum greift nun trotzdem die Malerei, und dasselbe gilt für die Plastik, mit Vorliebe zu hässlichen Vorwürfen und warum liebt der Beschauer dieselben? Aristoteles hat es uns gesagt: es ist der Nachahmungstrieb, der dies bewirkt, und die Freude an Erzeugnissen desselben, die innere Nachahmung. Nun ist die Nachahmung bei Poesie und Malerei eine ganz verschiedene. Die Poesie kann nur nacherzählen, beschreiben, die Malerei aber kann nachschaffen. Wenn uns also beispielsweise ein Roman ein getreues Bild der Wirklichkeit mit allen hässlichen Einzelheiten gibt, so werden wir dies unkünstlerisch finden, weil wir von einem Künstler nicht das verlangen, was wir selbst den empirischen Dingen ablesen können, sondern eine durch das Medium seines Genies und seiner Persönlichkeit hindurch gegangene Gestaltung. Bei dem Bildwerk jedoch ist es ganz anders. Hier kommt ein neues Moment hinzu, das der schaffenden Thätigkeit, das rein Technische, wenn wir so wollen. Dies ist es, was uns vorzugsweise bei den realistischen Darstellungen interessiert und gegenüber dem das Stoffliche mehr zurücktritt.*) Die Malerei wird um so viel schwieriger, je mehr sie sich an die Wirklichkeit hält, während die Poesie um so viel primitiver wird. Wir wissen, wie hoch die Alten den Maler Zeuxis schätzten, der Früchte so naturgetreu zu malen verstand, dass die

*) „Auch würde es ungerecht sein, zu sagen, dass man das Gefallen an der gelungenen Nachahmung der Natur erst absondern müsse, um die reine Kunstfreude zu haben; es gehört vielmehr ganz eigentlich dazu, und jeder Kenner und Laie wird bei seiner Schätzung eines Kunstwerks dadurch mitbestimmt, ja oft hauptsächlich dadurch bestimmt.“ (Fechner a. a. O.)

Vögel darauf zuflogen, um daran zu naschen. Man staunt derartige Werke an, weil man weiss, wie schwer es ist, eine so vollkommene Täuschung zu erzielen, während man bei einer naturalistischen Erzählung den Ärger über das unkünstlerische Abschreiben nicht verwinden kann.

Derselbe Grund erklärt auch den Vorzug des (aufgeführten) realistischen Dramas vor dem realistischen Roman. Die Technik der Schauspielkunst vertritt hier den Pinsel des Malers.

Wir sehen also die Grenzen der Poesie weiter gezogen in Bezug auf die gedankliche Ausbreitung, enger in Bezug auf die direkte Nachahmung. Sie kann sich zum Unterschied von den bildenden Künsten über die weiten Gebiete der Philosophie, Metaphysik verbreiten und ihre schweifende Phantasie bis in die Grenzregionen des Abstrakten senden; in der Nachahmung aber der unmittelbaren Wirklichkeit ist sie auf die blosse Beschreibung beschränkt. Selbst da geht ihr auf dem langen Weg durch Erinnerung, Phantasie und endliche Gestaltung, durch den Widerstand der sprachlichen Mittel noch so viel verloren, dass das Nachbild gegenüber dem Vorbild bedeutende Differenzen zeigt. Am beschränktesten ist die naturalistische Richtung naturgemäss in der Verspoesie. Der rhythmische Bau und die Notwendigkeit, vorwiegend in Bildern zu reden, schränken die Natürlichkeit sehr ein. Doch fehlt es auch hier nicht an Beispielen. Bürger, Chamisso, Scherenberg, haben realistische Balladen gedichtet; ebenso Theodor Fontane. In England wurde Thomas Hrod mit seinem „Song of the Shirt“ für die soziale Tendenzpoesie vorbildlich. François Copée schrieb seine pathetischen Nachtstücke. In Deutschland vertraten die „Jüngsten“ Conradi, Liliencron, Holz, Hauptmann die naturalistische Lyrik. Aus des Letzteren Gedicht „Der Nachtzug“ seien einige Proben gegeben.

„Es poltert der Zug durch die Mondscheinnacht
Die Räder dröhnen und rasen.
— — — — — — — —
Die Lampe flackert und zittert und zuckt
Und der Wagen rasselt und rüttelt und ruckt.“

Man beachte die onomatopoetische Färbung und die treffende Beobachtung. Zuletzt wird das Gedicht mehr konventionell.

„Wir tragen euch hin durch die duftende Nacht
Mit keuchenden Kehlen und Brüsten,
Wir haben euch güldene Häuser gemacht
Indessen wie Heiden wir nisten.
Wir schaffen euch Kleider. Wir backen euch Brot.
Ihr schafft uns den grinsenden, rieselnden Tod.
Wir wollen die Ketten zerbrechen.
Uns dürstet, uns dürstet nach eurem Gut'
Uns dürstet, uns dürstet nach eurem Blut.
Wir wollen uns rächen, uns rächen.

Diese Poesie ist durchaus getragen von einer revolutionären, sozialen Tendenz. Die Lyrik wollte nicht mehr in empfindsamen Tändeleien schwärmen, sondern einstimmen in den allgemeinen Chorus der Erbitterung und der Befreiung.

„So singen wir dir mit Donnergetön
Das Lied so finster und doch so schön,
Das Lied von unserm Jahrhundert.“

Der Aesthetiker Fr. Th. Vischer sagt einmal, dass man das Prinzip der Naturnachahmung historisch, nicht dogmatisch behandeln müsse, weil es der Ausdruck der Opposition gegen falsche Idealität sei und immer dann zur Geltung komme, wenn diese überhand genommen. Die historische Behandlung zeigt aber noch ein Anderes, nämlich,

dass das Princip der unmittelbaren Naturnachahmung sich auf der primitivsten Stufe aller Kunstthätigkeit zeigt.

Schiller und mit ihm Andere führen die Kunst in ihren Anfängen auf den Spieltrieb zurück. Worin äussert sich aber der Spieltrieb ursprünglich anders als in Nachahmung? Wir können dies bei den Spielen der Kinder genau beobachten. Sie ahmen die Sprache, die Geberden, die Beschäftigungen der Grossen nach; die Knaben führen Jäger-, Räuber- und Soldatenspiele auf; die Mädchen imitieren bei der Beschäftigung mit ihren Puppen das regsame Hausfrauenwalten der Mutter. Die ersten künstlerischen Bethätigungen der Kinder sind primitive Nachbildungen. Lotze erinnert an die Freude, die wir empfanden, als es uns zum erstenmal gelang, die bekannte Scherzfigur des Soldaten mit dem Schilderhaus in einem Zuge zu zeichnen. In der Kindheit der Völker ist es nicht anders. Die ersten Anfänge der Kunst bei einem Volk sind naturalistisch. Sie bestehen im Wesentlichen in Nachbildungen von Naturerzeugnissen, Menschen, Tieren u. s. w. Die ägyptische Bildkunst in den ältesten Zeiten gibt uns Darstellungen von ackerbauender und anderer beruflicher Thätigkeit. Die assyrischen Reliefs, die einst den Tempel von Niniveh schmückten, zeigen uns Jagdszenen, wie der König mit seinen Pfeilen wilde Tiere erlegt, oder Schlachtenbilder, wie die Soldaten über einen Fluss setzen, eine Festung stürmen. Die Buschmänner bilden auf ihren Höhlenzeichnungen ihre Kämpfe ab. Die Tier- und Pflanzenwelt ist eine unerschöpfliche Fundgrube für die ersten plastischen Versuche der Naturvölker. Das Ornament entsteht aus der Nachahmung historischer und pflanzlicher Motive. Die ersten Darbietungen auf dem Gebiet der mimischen Künste, die grotesken Tänze der wilden Stämme, sind Nachahmungen von Jagd- und Kriegsszenen.

Weiterhin zeigt sich der Naturalismus dann, wenn der Geschmack durch eine Epoche idealistischer Schönfärberei einseitig geworden, gebieterisch eine Reaktion fordert. Das war auf allen Gebieten der Kunst der Fall. Gegen die Gedankenmalerei der Nachfolger Giottos zu Ende des XIV. Jahrhunderts mit ihren phantastischen Auswüchsen lehnte sich das gesunde Empfinden der Künstler des beginnenden Cinquecento auf. „Man erdichtet nicht mehr, man beobachtet; malt keine Gedanken mehr, sondern Dinge.“*) Die Dichter der Sturm und Drangperiode erhoben sich gegen den herrschenden Formzwang und die Unnatur der Alexandrinertragödie. Auch der moderne Naturalismus ist teilweise bedingt durch die Reaktion gegen die Uebertreibungen der Romantik. Doch spielen noch so viele andere Faktoren mit, dass ein Analogon nicht ohne weiteres zulässig ist.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen früher und heute ist der, dass früher der Naturalismus immer nur bei einzelnen Vertretern auftrat, die verhältnismässig rasch wieder vom Schauplatz verschwanden, ohne wesentliche Spuren zu hinterlassen. Mit dem modernen Naturalismus ist das ganz anders. Er tritt in geschlossener Reihe auf, wenn man auch wegen der ausgeprägt individualistischen Verschiedenheit der einzelnen Vertreter nicht gut von einer Schule sprechen kann. Er hat eine festgefügte Theorie entwickelt, endlich beschränkt er sich nicht etwa nur auf ein Land oder ein Kunstgebiet, sondern beherrscht mit souveräner Macht die gesamte Republik der Kunst in allen Provinzen und in allen Zweigen.

In Frankreich entstand die Bewegung zuerst. Dort fand sie in Comte ihren geistigen Nährvater, in Balzac ihren Johannes und in Zola ihren Messias. Von dort

*) Muther: Gesch. der Malerei. p. 36 Bd. I.

verbreitete sie sich bald über deutsches Sprachgebiet und fand in den Kunstzentren Berlin, Wien und München ihre entsprechend lokal gefärbte Vertretung. In Russland und Skandinavien hatten starre Geister unabhängig von fremdem Einfluss die neue Formel entdeckt und fruchtbar gemacht.

Die Grundtendenz des Naturalismus ist eine revolutionäre. Er musste sich auf seiner Suche nach der Wahrheit von vorn herein in Gegensatz zu jeglichem Dogmentum stellen. Leo Berg zählt in seinem Buch über den Naturalismus folgende Gegensätze auf: „Kunst, Konvention, Kultur, Gesellschaft, Sitte, Gesetz, Gebundenheit, Formalismus, Schule, Akademismus, Raffinement Phrase, System, Verhüllung, Romantik, Phantastik, Metaphysik, — Wissenschaft, Philosophie, Idealismus, Personalismus, — das Überirdische, Gemachte, Ersonnene, Erfundene, Erlogene, Kranke, Verderbte etc.“ Bei dieser sehr willkürlichen Aufstellung sind berechtigte Einwände zu machen. Abgesehen von den Tautologien lassen sich auch viele der hier angeführten Faktoren ebensowohl als identisch mit, wie als gegensätzlich zum Naturalismus auffassen. Es ist von vorn herein die Thatsache wohl zu beachten, dass es sehr schwer ist, alle Elemente, die unter der Flagge des Naturalismus segeln, säuberlich zu rubriziren. Wir haben Naturalisten der verschiedensten Färbung: sozialistische und individualistische, begeisterte Anhänger und leidenschaftliche Gegner aller Kultur und Wissenschaft, Optimisten und Pessimisten. Es ist diese Mannigfaltigkeit der Standpunkte, dieser eklektische Charakter ein Hauptgrundzug unserer Zeit. Bei der kolossalen Differenzierung nach allen Richtungen hin ist eine konsequente, grosszügige Weltanschauung mit allgemeiner Gültigkeit sehr problematisch geworden. Als Hauptgegner des Naturalismus werden wir wohl Idealismus und Konvention bezeichnen können. Der streng empirische Charakter und die Freiheit

des künstlerischen Schaffens von jedem Zwang werden immer betont.*)

Der Naturalismus ist ein Produkt seiner Zeit. So drückt sich auch Zola aus: „Der Naturalismus ist nicht meine Erfindung, er ist Erfindung des Jahrhunderts, er wirkt in der Gesellschaft, in der Wissenschaft, in der Litteratur und Kunst, im politischen Leben“. Wenn wir ihn verstehen wollen, müssen wir einen Blick werfen auf die Zustände der Zeit seines Entstehens. Es waren die siebziger und achtziger Jahre des zu Ende gegangenen Jahrhunderts. Der Positivismus August Comtes und der Industrianismus Herbert Spencers beherrschten die Situation. Man betrachtete alles vom Standpunkt streng empirischer Wissenschaftlichkeit. Der Sinn für speculative Begriffsdichtungen schwand immer mehr. An die Stelle der deduktiven trat die induktive Methode. Die Theorie Darwins bot dem forschenden Geist neue Nahrung. Es verbanden sich mit ihr materialistische Reminiszensen, die zum ausschliesslichen Übergewicht der Naturwissenschaften führten. Ihr Einfluss erstreckte sich über das ganze Gebiet der Wissenschaften. Die Philologie, Litteratur und Geschichtsbetrachtung arbeiteten nach der Methode der Beobachtung und Vergleichung, und nur die „Thatsache“ als solche fand Beachtung.

Die zeitgenössische Weltanschauung konnte von diesen Einflüssen nicht unberührt bleiben. Namentlich auf religiösem und ethischem Gebiet waren die Wirkungen einschneidend. Der Determinismus, den die Naturwissenschaften predigten, musste notwendig einen deprimierenden

*) Dumas nennt unser Jahrhundert: „bizarre, curieux, inquiet, sceptique, crédule, nerveux, exagéré, sentimental revolutionair et bon enfant.“ Wir haben hier zugleich die Färbungen, die in der modernen Literatur dem künstlerischen Ausdruck sein individuelles Gepräge geben.

Pessimismus zeitigen. Die Litteratur folgte dem allgemeinen Zug der Zeit. Der Glaube an die sittliche Läuterung der Menschen und die Befreinng durch die Poesie war erschüttert. Die Phantasie wurde in Fesseln gelegt, und die Kunst verwissenschaftlicht. Die Litteratur borgte von der empirischen Wissenschaft die Werkzeuge der analytischen und synthetischen Methode. Taine hatte die Formel für diese verwissenschaftlichte Litteratur aufgestellt, Zola übertrumpfte ihn noch.

Ein neues Ferment wurde in die Litteratur getragen durch die Erhebung des Proletariats. Sie hatte ihre Zeit gut gewählt. Die neue Wissenschaft der Soziologie hatte die Gesetze der Biologie auf den sozialen Körper übertragen. Die Darwinsche Theorie hatte sich rasch grösste Popularität errungen. Die Probleme der Vererbung, des Kampfes um das Dasein waren in Aller Munde. Nie hatte man noch in allen Kreisen und Ständen derartiges wissenschaftliches Interesse gezeigt wie damals. Mit dem Bildungsbedürfnis wuchsen auch die Ansprüche ans Leben. Dazu kam, dass die durch zahllose Erfindungen bereicherte Maschinentechnik für den vierten Stand ganz neue Lebensbedingungen schuf.

Das gemeinsame Tagewerk brachte die Arbeiter in den Fabriken einander näher. Das Fabrikarbeiterproletariat wurde bald zu einem mächtigen Faktor, der die neuen Ideen begierig aufnahm und umzusetzen suchte.

Die soziale Frage drängte alle andern Interessen in den Hintergrund. Auch die Kunst wurde in den Dienst der sozialen Reform gestellt. Die Arm leutemalerei und die Proletarierromane kamen in Aufschwung.

Man kümmerte sich wenig um den Selbstzweck der Kunst. Sie wurde revolutionär und tendenziös. Selbst ein Dichter, der so sehr zum Kompromis neigt, wie Sudermann, musste diese didaktische Aufgabe der Litteratur

anerkennen. Er sprach sich darüber in einer Rede auf dem Schriftstellerkongress in Dresden im Jahre 1895 folgendermassen aus: „Poesie ist nicht ein zierliches Tänzeln zwischen Rosenbeeten, nicht ein feiges Spiel mit bequemen Empfindungen, nicht ein blödes Schöngethue mit toten Symbolen. Poesie ist die ernste Mitarbeit an den Idealen einer werdenden Kunst."

Der modernen Litteratur wurde ihr Eingreifen in die Bewegungen unserer Zeit leicht gemacht durch den Aufschwung des Verkehrs und des Zeitungswesens. Gaben aber diese Errungenschaften einer geschäftigen Zeitepoche den Vorteil der leichteren Orientierung und des lebhafteren geistigen Austausches an die Hand, so hatten sie doch auch bedeutende Nachteile. Die Litteratur selbst bekam die Physiognomie der nervösen Hast. Was sie an Umfang gewonnen hatte, büsste sie an Gründlichkeit ein. In dem Zeitalter der Enquête, der Reportage, des Interviews bekam die Litteratur zu viel von dem Gepräge des Journalismus. Skizze, Essay, Entrefilet, Feuilleton sind beliebte Formen der Publikation. Zu breiter Ausführung eines Themas hat man keine Zeit und keine Geduld. Jede epische Dichtung ist in unserer Zeit unmöglich. Sie würde auch kein Publikum finden. Man verlangt — und es gilt das nicht etwa nur für Frankreich, sondern für Deutschland ebenso — Geistreichigkeiten. Pikanterien, Indiskretionen und stark gewürzte Szenen. Der Naturalismus hat mit der Zeit die Nerven an solche Kost gewöhnt. So tragen selbst die Werke grösseren Umfangs den Stempel dieser zerfahrenen Manier. Sie sind aus tausend Episoden zusammengesetzt, ein Sammelsurium von „Dokumenten", Skizzenbücher mit riesigem Fleiss und Wissen bearbeitet, aber schliesslich doch immer nur Mosaik. Die Grosszügigkeit fehlt durchaus.

II.

Der Naturalismus musste sich mit seiner Wirklichkeitsforderung naturgemäss in direkten Gegensatz zu jeder Ästhetik in dem bisherigen Sinne stellen. Ästhetik ist ja die Lehre vom Schönen. Dieser Definition begegnen wir heute noch immer, ohne dass es jemals gelungen wäre, eine befriedigende Erklärung des Begriffs der Schönheit zu geben. Man half sich, wo man nicht auskam mit Surrogatbegriffen, setzte bald die Wahrheit, bald das Charakterische auf den Thron der verbannten Schönheit: ein höchstes Prinzip aber musste man haben, um damit nach Gefallen und Bedürfnis zu operieren. Die Ästhetik hatte noch nicht gelernt, der bequemen deduktiven Methode zu entraten.

Ihrem monarchischem Princip gemäss war die bisherige Ästhetik in Bezug auf die Stoffwahl vorwiegend aristokratisch. Sie suchte ihre Ideale in den höchsten Kreisen. Götter, Könige und Helden nur wurden der künstlerischen Behandlung würdig gehalten. Wenn man das Volk darstellte, so geschah es nur als nichtssagende Staffage; immer nur wurde die Masse als solche betont, eine individualistische Gestaltung kannte man nicht. Manche Typen wie Juden und Bauern dienten höchstens als komische Figuren. Es entsprach dies der Zeit, die sie auch nicht ernst nahm. Freilich kehrten sich nicht alle Künstler an diese Forderungen. Shakespeare hat neben seinen Königen und Helden auch prächtige, individualistisch gezeichnete Volkstypen geschaffen. Die Figuren Grimmelshausens und der Schelmenromane sind nichts weniger als Helden und Elegants. Die Malerei frug noch viel weniger nach den ästhetischen Forderungen der Schönheit. Sie hat zu allen Zeiten alle möglichen Stände dargestellt. Erst im Aufklärungszeitalter ging man einen Schritt weiter und gab wenigstens den Bürgerstand

frei, der denn auch in breiter Ausdehnung seinen Einzug in die Kunst und Litteratur hielt. Der vierte Stand blieb bis zu unserer Zeit aus der Kunst verbannt, und auch die Darstellung der Bürgerkreise bewegte sich durchaus in biederen, züchtigen Bahnen. Es waren konventionelle Typen, die man zeichnete, ohne besondere Physiognomie. Die Dorfidyllen Auerbachs und seiner Nachahmer, die Genrekunst Vautier's, Ludwig Richters und Knauss', das sind Beispiele, wie man bis in unsere Zeit das gewöhnliche Leben darstellte.

Gegen diese Beschränkung des Stoffgebietes wandte sich nun der Naturalismus mit aller Macht und das Publikum war der Abwechslung froh. Leo Berg sagt darüber: „Das Publikum will die Realität noch einmal oder wenigstens doch die Realität zum erstenmal in all den Fällen, wo die Realität selbst noch ungekannt ist. Es will seine Neu- und im besseren Falle Wissbegierde befriedigt sehen, deshalb verlangt es Romane aus der Grossstadt, historische Romane, auch Proletarierromane. Alles soll möglichst wahr sein, damit der gute Leser sich nicht zuletzt betrogen sehe! Man geniesst die Dinge noch einmal, wenn man sie schon kannte, nur will man sie jetzt reiner geniessen; oder man geniesst sie, z. B. das Grossstadt-, Hof-, Demimonde-Leben, ehedem das Land-, Gebirgs-, Indianer- und Seeräuber-Leben, weil man es in natura nicht geniessen kann, oder wenigstens noch nicht genossen hat“.*) Diesem Bedürfnis der Menge kam der Naturalismus mehr als nötig entgegen und hat dadurch seinem Ruf sehr geschadet. Im Prinzip lässt sich ja gegen diese Reaktion nichts einwenden. Warum sollen Bürger und Bauer nicht auch der künstlerischen Behandlung fähig sein; aber wohlgemerkt der künstlerischen,

*) Leo Berg: Naturalismus p. 170.

durch keine Tendenz und Nebenabsicht veranlasst. Schiller sagte: „Wahre Grösse schimmert aus einem niedrigen Schicksal nur desto herrlicher hervor und der Dichter darf sich nicht fürchten, seine Helden auch in einer niedrigen Hülle aufzuführen, sobald er nur versichert ist, dass ihm der Ausdruck des inneren Wertes zu Gebot steht". Die menschlichen Gefühle und Leidenschaften bleiben immer ein erhabener Gegenstand künstlerischer Darstellung und werden deswegen nicht entwertet, weil sie sich unter dem schlichten Mieder eines Bauernweibes, oder der schmutzigen Blouse eines Arbeiters abspielen. Die Wertung des sittlichen Charakters, die rein menschliche Grösse richtet sich nicht nach der sozialen Stellung und dem gesellschaftlichen Milieu.

Millets und Courbets Bauern und Handwerker wissen uns mehr zu sagen als die kalten Schemen der dekorativen Historienmaler. Sind nicht Gretchen und Klärchen einfache Bürgermädchen, spielt sich nicht die ergreifende Handlung der Kellerschen Novelle Romeo und Julia auf dem Dorf ganz in den niedern Sphären ab? und doch, wer wollte diesen Gestalten den Anspruch auf Kunstwert streitig machen? Die Becher-Stowe führt uns unter schwarze Sklaven und Chateaubriand unter die Indianer und wir versagen ihren Gemütsbewegungen unser menschliches Mitgefühl nicht. Ebenso wenig können wir dies gegenüber Flauberts: „Coeur simple" oder der Heldin von Daudets „Le Petit Chose".

Gegen das Prinzip als solches können wir also nichts einwenden. Die Darstellung des Niedrigen und Gewöhnlichen an und für sich verstösst gegen keine ästhetische Regel; wohl aber die durch eine unwürdige Konzession an den Geschmack der Menge oder durch eine aufdringliche Tendenz bedingte ausschliessliche Bevorzugung solcher Motive. Hatte man früher fast nur ausschliesslich Götter,

Helden und Fürsten künstlerisch dargestellt, so sind diese jetzt ganz eliminiert. Die aristokratische Auffassung in der Stoffwahl ist durch eine rein demokratische abgelöst worden. Statt des Olymp, statt schimmernder Paläste und strahlender Feste werden die lichtscheuen Heimstätten der Kleinbürger, die Hütten der Armen, die Werkstätten der Arbeit und die Höhlen des Lasters aufgethan, und wenn uns der Dichter in den Saal eines Grossen führt, ist es nur, um ein feuriges Mene tekel an die Wand zu schreiben. Zola sagt wohl: „Der Naturalismus hängt nicht ab von der Wahl des Vorwurfs. Die ganze Gesellschaft ist seine Domäne, vom Salon bis zur Kneipe. Nur die Dummköpfe machen ihn zur Rhetorik der Gosse. Wir verlangen für uns die ganze Welt.“ Von dieser weiten Licenz sehen wir aber die Naturalisten wenig Gebrauch machen. Wir sehen sie fortwährend gegen ihr eignes Programm sündigen, ein Vorwurf, den wir ihnen auch noch in Bezug auf manche andere Punkte machen müssen. Sie sind in ihrer Art ebenso unduldsam wie die frühere Richtung. Hatte diese das Gebiet der Kunst nach unten hin beschränkt, so thut es der Naturalismus nach oben. Das eine ist so falsch wie das andere.

Das Bestreben, die Litteratur zu verwissenschaftlichen, stellt an den naturalistischen Schriftsteller — Dichter darf man ja nicht mehr sagen — keine geringen Anforderungen. Er muss doppelt bewandert und wissenschaftlich gestützt sein, einmal in Bezug auf die Stoffwahl in dem Geschäft der Beobachtung und des Sammelns von Thatsachen, dann in Bezug auf die Technik in der logischen Methode der Bearbeitung des Materials. Diese letztere hat uns erst später zu beschäftigen. Was die erste Thatsache betrifft, so haben wir gesehen, dass die Domäne des Künstlers die ganze Gesellschaft schlechthin

ist. Welche Unsumme von Studium muss der Künstler nun entfalten, der alle Teile dieses weiten Gebietes wissenschaftlich ergründen will, denn das verlangt doch der Naturalismus.

Muther hat in seiner Geschichte der modernen Malerei bei Besprechung des Stoffgebietes für die französischen naturalistischen Maler folgendes Inventar aufgestellt, das wir auch für die Litteratur heranziehen können. Es wird alles geschildert: „Die Schmieden, die Bahnhöfe, die Maschinenhallen, die Arbeitsräume der Handwerker, die glühenden Öfen der Schmelzwerke, die offiziellen Galas, die Salons, die Szenen des häuslichen Lebens, die Cafés, Magazine und Markthallen, die Rennen und die Börse, die Klubs und die Bäder, die Restaurants mit teuren Preisen und die dumpfen Volksküchen, die Cabinets particuliers und der Chic der Premièren, die Rückkehr aus dem Bois und die Promenade am Meeresstrand, die Bankhäuser und Spielhöllen, Casinos, Boudoirs, Ateliers und Sleepingcars, Überzieher, Monocles und rote Fräcke, Bälle, Soiréen, Sport, Montecarlo und Trouville, die Hörsäle der Universitäten und das zauberische Strassengewimmel der Abende — die ganze Menschheit, welcher Gesellschaftsklasse sie angehören und welche Thätigkeit sie treiben mag, zu Hause, in den Hospitälern, in den Kneipen, im Theater, auf den Squares, in den ärmlichen Gassen und weiten elektrisch beleuchteten Boulevards.*) Man könnte diese Zusammenstellung noch beliebig erweitern, doch genügt sie vollkommen, um ein Bild zu geben von der Vielseitigkeit der modernen Kunst. Die Sachkenntnis der Milieus und die Vertrautheit mit allen möglichen Professionen und Spezialitäten ist enorm. Die Differenzierung geht soweit, dass, wie es in der Malerei Künstler

*) Muther: a. a. O. Bd. III p. 3.

giebt, die nur Mönche oder Kardinäle malen, so auch viele naturalistische Schriftsteller ihre bestimmte Spezialität haben, die sie immer und immer wieder in allen möglichen Variationen behandeln, wie z. B. Ferdinand Fabre den Klerus.

Einer der unterrichtesten Schriftsteller ist Zola. Seine Romane sind angehäuft mit einer erdrückenden Fülle von Material. Mag er uns in die Tiefen des Bergwerks oder unter das Treiben der Spekulanten und Börsianer, in das Feldlager des Militärs oder in die Klinik des Geburtshelfers, in die Lasterstätten der Trunksucht oder in ein modernes Riesenkaufhaus, in das Gewühl der Markthallen oder in den Lärm der Fabriken führen, überall beweist er eine verblüffende Kenntnis des Milieu und der speziellen Terminologie. So scheint es wenigstens dem Laien. Der Fachmann indessen wird finden, dass trotz aller erstaunlichen Regsamkeit doch der Gesamteindruck ein dilettantischer ist. Zumal gilt dies für das Gebiet der Medizin, das von dem modernen Naturalismus mit besonderer Vorliebe abgegrast wird. Man beschränkt sich nicht etwa auf psychologisch-pathologische Grenzfragen, die der Sphäre des Schriftstellers schliesslich näher liegen, sondern okkupiert das ganze Gebiet der Heilkunde. Es entstehen dann selbst bei so gewissenhaften Künstlern wie Ibsen solche pathologische Anachronismen wie die Figur des Oswald Alving, über die die Mediziner bedenklich den Kopf schütteln. Diese unrichtigen Darstellungen in Roman oder Drama sind ja an und für sich nicht von Wichtigkeit und für den künstlerischen Wert eines Werkes ohne Belang. Wir können dem Dichter nicht zumuten, dass er in einer fremden Wissenschaft zu Hause ist — diese Forderung des Naturalismus ist einfach absurd — das verlangt die volle Hingabe eines ganzen Lebensalters. Aber der

Umstand ist zu beachten, dass durch die Verbreitung solcher Werke eine vollkommen entstellte Anschauung über gewisse Fragen der Wissenschaft im Publikum entsteht, gegen die die exakte Forschung entschieden das Recht hat, Front zu machen. Der triviale Ausspruch ist hier angebracht: Schuster bleib' bei deinem Leisten.

Auf den Gebieten des Handels und der Industrie ist der Naturalismus eher zu Hause. Es liegt dies in der Natur der Sache. Die Verhältnisse des Verkehrs haben eine Ausdehnung gewonnen, deren Einfluss sich niemand entziehen kann. Unsere Zeit ist beherrscht von der Industrie. Die wirtschaftliche Position des Einzelnen ist abhängig von der Constellation der gesamten Geschäftslage. Ohne gewisse nationalökonomische und volkswirtschaftliche Kenntnisse kommt heute Niemand aus. Man kann sich nicht mehr isolieren und das Geschäftstreiben vornehm ignorieren. Der Künstler muss Stellung nehmen zu dem Milieu, aus dem er stammt und in dem er lebt.

Der tägliche Umgang mit den geschäftlichen Kreisen hat ihm eine reiche Erfahrung an die Hand gegeben. Er versucht diese für seine Kunst fruchtbar zu machen. Man darf nicht so weit gehen wie Brunetière, der nicht nur den niederen Ständen in der Kunst keinen Raum lässt, sondern auch geradezu behauptet, dass Handel und Industrie ungeeignet seien, die künstlerische Einbildungskraft fruchtbar zu beschäftigen. Es braucht nur auf Gustav Freytags Roman: „Soll und Haben“ hingewiesen zu werden. Jeder Stoff kann durch die künstlerische Behandlungsweise geadelt werden. Es kommt nur darauf an, durch welches Medium diese Umgestaltung geht. Die Technik des modernen Naturalismus freilich, das einfache Sammeln von Dokumenten, die Anhäufung von Details, die nur überreden und nichts beweisen und meistens langweilen, ist nicht der geeignete Weg. Und

doch haben wir gerade im Lager des extremsten Naturalismus das beste Beispiel, wie in der dichterischen Bearbeitung selbst der scheinbar prosaischste Vorwurf künstlerischste Form gewinnt. Es ist Zola, der immer da, wo er seiner verhängnisvollen, wissenschaftlichen Doktrin untreu wird, und sich von seiner zügellosen Phantasie forttragen lässt, geradezu gross wird. Man denke an die Strikescenen in „Germinal", an die Entgleisung in „la Bête humaine", an die Eröffnung des Riesenkaufhauses in „Au Paradis des Dames", wie da der spröde Stoff gemeistert ist und inneres Leben gewinnt.

Auch die moderne Lyrik hat in einzelnen ihrer Vertreter, zumal in den bedeutendenden Arno Holz und Detlev von Liliencron gezeigt, wie man Zeitereignisse von scheinbar prosaischster Natur in Kunst umsetzen kann. Aus der italienischen Litteratur sei ein Beispiel angeführt, ein Gedicht Giosué Carduccis „Inno a Satana" (übersetzt von Julius Schanz), wo die Lokomotive als Symbol der fortschreitenden Kulturbewegung gefeiert wird.

Und braust dahin
Ungezügelt und frei,
Von Strand zu Strande
Wie der Sturm mit Geschrei,
Wie der Sturmwind zieht er
Dahin mit Getose:
Er ist es, o Völker
Satan der Grosse!
Heilspendend lässt er
Dahin sich tragen
Auf dem ungezügelten
Feurigen Wagen.
Heil Dir, o Satan
Und Deiner Zunft
Siegreiche, rächende
Kraft der Vernunft.

Das Problem des Niedrigen in der Stoffwahl führt uns direkt zum Hässlichen. Es ist über die Zulässigkeit des Hässlichen in der Kunst viel gestritten worden. Wir können hier die Gründe Für und Wider nicht alle erörtern. Wir müssen uns auf einige ganz knappe Andeutungen beschränken. Die Meinungen gehen wie bei allen künstlerischen Fragen sehr weit auseinander, bei den Theoretikern sowohl, wie bei den produktiven Künstlern. Wo man, wie im Lager der Idealisten, die Schönheit als allein giltiges Prinzip aufgestellt hat, da ist natürlich für das Hässliche kein Raum; die Vertreter der Wahrheit hingegen verlangen nachdrücklich auch die Berücksichtigung des Gegenpols der Schönheit. Viele Aesthetiker haben nun in dem Kompromisbegriff des Charakteristischen eine Vereinigung beider Gegensätze geschaffen „Das Hässliche bildet in der Form des Charakteristischen ein wesentliches Element des Kunstschönen“.*) „Das Hässliche ist insoweit ästhetisch berechtigt und notwendig, als es Vehikel des charakteristisch Schönen ist“. **)

Wir müssen uns der Ansicht anschliessen, dass das Hässliche als Folio des Schönen in der Kunst nicht entbehrt werden kann. Wenn ein Maler das Leben und Wirken Christi zum Vorwurf nimmt, so will er damit erhabene Ideen zum Ausdruck bringen. Er ist aber durch den Stoff bestimmt, Hässliches aufzunehmen. Die Heilung des Gichtbrüchigen, die Auferweckung des Lazarus, die Kreuzigungsszene können nicht gut dargestellt werden, ohne dass das Hässliche, das in den Spuren der Krankheit, der Marter und des Todes liegt, zur Geltung kommt. Es darf das natürlicherweise nicht so weit gehen, dass man mit naturalistischer Treue alle scheuslichen Details einer eckelhaften Zerstörung des

*) Schasler: Aesthetik I p. 65.

*) Hartmann: Aesthetik II p. 220.

Körpers bloss legt, wie auf einigen Heiligenbildern der naiven älteren Kunst, wo die realistische Treue so weit geht, das selbst die niederen Sinne, die doch für die aesthetische Gestaltung nicht in Betracht kommen dürfen, in den Bereich gezogen werden. So halten sich auf einem alten Bild der Auferweckung des Lazarus die Zuschauer angesichts des bereits in Verwesung übergegangenen Leichnams die Nase zu.

Die Malerei hat von jeher mit besonderer Vorliebe Gebrauch von der Verwendung des Hässlichen gemacht. Selbst der akademische Velasquez malte Krüppel und Trunkenbolde, der alte Holbein Aussätzige, Rembrandt hatte eine ganz ausgesprochene Neigung zu hässlichen Motiven. Der belgische Maler Wiertz ging darin bis ins Abgeschmackte. Wir brauchen nur die Titel einiger seiner Bilder zu nennen: „Der Selbstmörder“, „Zu frühe begraben,“ „Das verbrannte Kind“. In den „Gedanken und Visionen eines abgeschnittenen Kopfes“ will Wiertz „die Empfindungen eines Guillotinierten“ in den ersten drei Minuten nach der Hinrichtung schildern. Dem Bild ist folgende geschmackvolle Erläuterung beigegeben: „Der Hingerichtete sieht in einer dunklen Ecke seinen Leichnam verwesen und ausdorren und, was wahrzunehmen nur den Geistern einer anderen Welt gegeben, er sieht, wie die Geheimnisse der Stoffwandlung vor sich gehen. Alle Gase, die seinen Leib gebildet, die schwefeligen, erdigen und ammoniakalischen Bestandteile sieht er sich loslösen von seinem faulenden Fleische und zum Aufbau anderer Lebewesen dienen“ u. s. f.*)

Derartige Auswüchse haben nun auch in der Litteratur den Kredit des Naturalismus untergraben. Die Vertreter dieser Richtung haben dem Hässlichen eine viel zu grosse

*) mitgeteilt bei Muther a. a. O. II p. 218.

Bedeutung eingeräumt. Es ist dieselbe Ursache, die uns immer wieder begegnet: Die Reaktion gegen idealistische Schönfärberei und der Eifer in der rücksichtslosen Verfolgung des Programms trüben den klaren Blick und machen eine vorurteilsfreie Betrachtung unmöglich. Man sieht alles mit tendenziös gefärbter Brille an und urteilt ungerecht. Man sucht direkt nach dem Hässlichen und verfälscht auf diese Art oft gänzlich die Thatsachen. Wenn Zola von den Bauern immer nur als von „bêtes“ spricht, wenn er das Proletariat ausnahmslos als roh, vertiert und allen Lastern ergeben schildert, so ist dies ebenso verkehrt, als wenn der Idealist seine Wesen aller hässlichen Schlacken entkleidet, wenn er nur das unverdorbene Landleben und die gottesfürchtigen Bürger, wenn er den braven Tagelöhner im Kreise seiner armen, aber sittenreinen Familie schildert und selbst den Bettler nur darstellt „von ästhetischen Lumpen umflossen“. Das erste Prinzip der künstlerischen Gestaltung sollte die Gerechtigkeit sein, die gerechte Verteilung von Licht und Schatten. Eine nur idealisierende Kunst wirkt langweilig und unnatürlich; eine übertrieben naturalistische abstossend.

Das Princip der Gerechtigkeit wird im Naturalismus verletzt durch das Vorherrschen der Tendenz. Ist die Richtung an und für sich durch ihren Gegensatz zu Idealismus und Konvention schon revolutionär, so hat nun noch jeder Künstler seine ganz besondere Tendenz, auf die sein Werk zugeschnitten ist und die sich uns bei jeder Gelegenheit aufdrängt.*) Besonders auf dem Gebiet

*) Bald ist es die Idee, bald der Zweck, bald wieder die mathematische Beweisform (die Thesenstücke der Franzosen, Echegarays etc.) und dann die programmmässige Komposition (Faust, Brand, die göttliche Komödie) bald wieder die Rhetorik

des Dramas hat sich die Tendenz zum ausschliesslichen Princip entwickelt. Auch der Roman ist durchaus von diesem beherrscht. Für Zola ist der Roman „das Mittel zum Ausdruck seiner Anschauungen über die sozialen, wissenschaftlichen und psychologischen Probleme“. Die Kunst wird ganz didaktisch. Der Naturalismus steht auch hier im Gegensatz zu der bisherigen Aesthetik. Er steht aber auch hier wieder im Gegensatz zu seinem Programm. Der Naturalismus will doch das Leben so geben, wie er es sieht, ohne etwas dazu, noch davon weg zu thun. Ist denn aber den Geschehnissen des täglichen Lebens überall der Stempel einer Tendenz aufgedrückt? Die Naturwissenschaft nimmt freilich immanente teleologische Gesetze an. Aber in den einzelnen empirischen Daten kommen diese nicht ohne weiteres zum Bewusstsein, sondern nur auf dem Wege der Abstraktion. Oberflächlich betrachtet, erscheint das ganze Leben und Treiben als eine Kette von Geschehnissen, deren innerer Zusammenhang mit den Sinnen nicht erfasst werden kann. Die Ereignisse folgen sich scheinbar ganz wahl- und zwecklos. Anders bei den Nachbetern der Natur. Hier wird der Wirklichkeit Gewalt angethan mit Rücksicht auf einen gewissen Zweck, sei es der Belehrung oder Abschreckung, der Konstatierung und Kontrastierung. Alles wird konstruiert und in einen künstlichen Zusammenhang gebracht. Betrachten wir zur Illustration dieser Thatsache Zolas Roman „La fécondité“.

---

die Beredsamkeit und Ueberredsamkeit des Künstlers. Alle diese Dinge gelten als unkünstlerisch; denn die Dichtung soll nichts beweisen, sie soll keine Zwecke verfolgen und auch selbst nicht als Zweck dienen. Die Kunst soll nicht auf den Willen wirken und keine Idee der Komposition beeinflussen (Leo Berg: a. a. O. p. 147.)

Zola ist ja derjenige, der am energischsten die strikte Anlehnung an die Natur und die ausschliessliche Wiedergabe der Realität fordert. Wie wenig verträgt sich mit dieser Forderung die Komposition seines Romanes.

Die Tendenz desselben ist mit kurzen Worten die Verdammung des Malthusianismus und die Lobpreisung der gesunden Zeugungskraft. Auf dieses Schema hin wird nun komponiert. Zola scheut vor keinem Mittel zurück, um seine These zu verteidigen. Er greift sogar zu dem ganz und gar unrealistischen Symbol. Die Aufdringlichkeit der Tendenz geht ins Lächerliche. Alles ist konstruiert, die Figuren wie auf einem Schachbrett einander gegenüber gesetzt und mit ihnen operiert. Die ganzen Situationen und Gespräche sind nur auf die Tendenz zugeschnitten. Es ist lehrreich, einen Tag aus dem Leben des Helden zu betrachten. Dieser, Mathieu, ist der Vertreter des Prinzips der Fruchtbarkeit, was schon durch seine Beziehungen zum Landbau, dem er sich später ganz widmet, angedeutet ist. Dieser Mathieu steht nun mit seiner jungen Frau allein allen Übrigen gegenüber, die aus wirtschaftlichen Gründen, aus Eitelkeit oder aus Degeneration die Einschränkung der Kinderzahl verteidigen. Er hat nun das Glück oder das Unglück, bei jeder Gelegenheit und Begegnung in ein Gespräch über das aktuelle Thema verwickelt zu werden. Wenn Zola ihn als Agitator gezeichnet hätte, der sonst nichts anderes zu thun hat, der nur seiner Idee lebt und jede Gelegenheit zur Erörterung derselben vom Zaun bricht, so hätten wir das zwar nicht für geschmackvoll und künstlerisch gehalten; aber es wäre nicht unlogisch gewesen. Zola versucht aber alle diese Erörterungen als zufällig hinzustellen und auf irgend eine Weise unauffällig einzuführen. Eine nähere Betrachtung wird dies deutlicher machen. Mathieu wohnt mit seiner jungen Frau auf dem Lande, von wo er jeden Morgen in

die Fabrik des Herrn Bauchène fährt, bei dem er angestellt ist und mit dessen ganzer Familie er auf freundschaftlichem Fusse steht. Es wird uns nun ein Tag aus seinem Leben geschildert. Seine erste Begegnung morgens mit seinem Chef veranlasst diesen, Mathieu mit seiner jungen Frau zu necken und die Anregung zum Thema ist da. Die zufällige Dazwischenkunft eines alten Arbeiters, Vater Moineaud, der eine zahlreiche Kinderschaar hat, giebt wiederum neuen Stoff. Weitere Gesichtspunkte bieten ferner ein Besuch, den Mathieu der Frau seines Chefs macht, die nur ein einziges kränkliches Kind besitzt. Der Arzt, den man gerufen hat, um das Kind zu untersuchen, behandelt die Frage von der wissenschaftlichen Seite; der zufällige Bettelbesuch der alten Moineaude, die die Frau des Chefs um Unterstützung angeht, führt zur Erörterung der sozialen Seite. Beim Diner, das Mathieu bei seinem Collegen, dem Buchhalter Moranges, nimmt, weiss man kein anderes Tischthema und die „zufällige“ Ankunft einer erfahrenen Freundin Serafine spielt die Frage in das Pikante. Die Berichte, die diese Freundin über die wunderbaren Erfolge der Operationen des Doktor Gaude macht, lassen einen traurigen Blick in die Geheimnisse der klinischen Prophylaxis thun. Bei einer weiteren Visite, die Mathieu mit seinem Chef bei einem gemeinsamen Bekannten Seguin macht, giebt die „zufällige“ Anwesenheit eines Schriftstellers, der ein Buch über die aktuelle Frage geschrieben, Anlass zu lebhafter Diskussion. Bei dem Aufbruch von Seguin begleitet Mathieu noch seinen Chef und unterhält sich natürlich mit ihm über sein Lieblingsthema. Auf der Heimfahrt endlich stürmen nochmals auf ihn alle Eindrücke des Tages ein, und das Wiedersehen mit seinem geliebten Weib paralysiert alle unangenehmen Empfindungen und bestärkt ihn in seinem Vorsatz.

Wenn auch nicht alle Arbeiten Zolas und seiner Nachahmer mit solch aufdringlicher Absichtlichkeit komponiert sind, so tritt doch überall die lehrhafte Tendenz allzu deutlich in den Vordergrund. Mag Zola uns im „Germinal“ in ein Bergwerk führen, im „Paradis des Dames,“ in ein Riesenkaufhaus, in „la Bête humaine“ in den Eisenbahnbetrieb, im „Ventre de Paris“, in die Markthallen, im „l'Argent“ an die Börse oder in „l'Assomoir“ in die Kneipe, überall zeigt sich die intime Sachkenntnis, aber auch die lehrhafte Absicht. Die einzelnen Szenen und Situationen wirken für sich genommen überzeugend; man glaubt, dass sie in der Wirklichkeit irgend wo und irgend wann vorgekommen sein mögen; in dem Zusammenhang aber, in dem sie Zola bringt, sicher nicht.

Der Naturalismus hat sich bisher gegen historische Stoffe ziemlich ablehnend verhalten. Einmal lag es bei seiner Betonung der Nachahmung des Wirklichen zu nahe, zu dem direkt Gegebenen, Aktuellen zu greifen, dann veranlasste ihn die Reaktion gegen die Romantik, deren Domäne die Vergangenheit gewesen, zur Bevorzugung der Gegenwart, und endlich nötigte ihn die aufklärerische Tendenz, thätig einzugreifen in die Bewegungen der Zeit. Zu der Darstellung historischer Begebenheiten kam der Naturalismus erst auf Umwegen; erst musste seine Theorie feststehen, und das Werkzeug der Technik an den Stoffen der Gegenwart erprobt sein, ehe man es wagen konnte, mit demselben auf fremden Gebieten zu operieren.

Es giebt zwei Wege zur Behandlung historischer Stoffe. Entweder man behandelt sie aus dem Geiste der eignen Zeit heraus oder aber man behandelt sie realistisch, indem man sich in den Geist der betreffenden Epoche hineinversetzt. Der erste Weg ist der bisher übliche;

den zweiten hat der Naturalismus betreten. Wir können nicht umhin, der ersten Art der Behandlung den Vorzug zu geben. Es kommt uns bei einem Kunstwerk nicht darauf an, eine Zeit in ihren wesentlichen Besonderheiten im Detail kennen zu lernen — eine derartige Belehrung holen wir uns bei den historischen Wissenschaften — als vielmehr das allgemein Menschliche, das uns Allen verständlich ist, in anderer Form kennen zu lernen. Es gibt gewisse Grundprobleme und Gefühle, die allen Zeiten und allen Völkern gemeinsam sind, und diese wollen wir vor allem auch in der historischen Darstellung wiederfinden. Schon Goethe hat Shakespeare in diesem Sinne gegen den Vorwurf verteidigt, dass die Römer desselben nur verkappte Engländer seien indem er daraut hinwies, dass sie vor allem Menschen sind, und dies genügt vollständig. Goethe selbst hat in seiner Iphigenie auch ohne kleinliche Rücksicht moderne Empfindungen in antikes Gewand gehüllt, und doch welche erhabenen Wirkungen erzielt er trotzdem oder gerade des halb, weil er die griechische Idealgestalt unserem Empfinden näher bringt. Anders freilich verhält es sich mit den äusseren Daten der Geschichte, die uns allen mehr oder weniger geläufig sind. Da gestatten wir der licentia poetica einen weit geringeren Spielraum. Wir verlangen von dem Dichter, dass er Zeit- und Lokalkolorit wenigstens im Allgemeinen festhalte, und vor groben Anachronismen, wie sie noch Calderon und Shakespaere unbedenklich gestattet waren, muss er sich hüten.

Der Naturalismus stellt ganz andere Ansprüche. Er will in den Geist der früheren Zeiten und Völker eindringen, alle Einzelheiten des Milieus erfassen und darstellen und aus diesem heraus die Lebensbedingungen und Motive des Handels der Personen wissenschaftlich eruiren. Diese Aufgabe ist für den Naturalismus, der

als ein Produkt seiner Zeit aufs engste mit den modernen Problemen verwachsen ist, keine leichte. Er löst sie mit Zuhülfenahme seiner streng wissenschaftlichen Methode. Den ersten und bis jetzt gelungensten Versuch hat Gustave Flaubert in seinem Roman Salammbô unternommen. Er schreibt an Sainte-Beuve: „J'ai voulu fixer un mirage en appliquant á l'antiquité les procédés du roman moderne.“ Es ist erstaunlich, welche Fülle von Details hier zusammengetragen ist, wir bewundern den Fleiss, den der Autor auf jahrelanges Studium verwandt, um in die Kulturgeschichte Karthagos einzudringen, aber wir gewinnen kein rechtes Verständnis zu den Menschen, die nur des Milieus wegen da zu sein scheinen. Wir staunen das Ganze mehr als archaeologisches Kunststück an. Man hat bei der Lektüre das Gefühl wie etwa bei dem Aufenthalt in einem ethnographisch interessanten Lande, das in hohem Grade die Neu- und Wissbegierde fesselt, das aber bald übersättigt, sodass man froh ist, wieder in die gewohnten Verhältnisse zurückkehren zu können.

Wenn wir Flaubert zugeben wollen, dass ihm in Bezug auf das Milieu seine Aufgabe gelungen ist, dass er das Zeit- und Lokalkolorit wirklich so erfasst hat, dass selbst der gewissenhafteste Archaeloge nichts daran auszusetzen hat; eins wird unerreichbar sein: sich in die Psychologie der vergangenen Epoche zurückzuversetzen. Wir können den Menschen früherer Zeiten keine anderen Empfindungen und Gefühle verleihen, wie die unseren; es fehlt dazu jedes Moment der Beobachtung und jeder Massstab der Vergleichung. Wir können höchstens auf Grund äusserer Daten gewisse Analogieschlüsse machen, denen aber durchaus die kontrollierende Bestätigung fehlt. Es ist auch noch nicht abzusehen, ob die experimentelle Psychologie im Laufe ihrer Entwicklung im Stande sein wird, diese Schwierigkeit zu beseitigen.

Auch in Bezug auf die Sprache bieten sich erhebliche Schwierigkeiten. Sie steht im engsten Zusammenhang mit der Psychologie einer Zeit. Berg schreibt: „Die Sprache schon ist ein Anachronismus, nicht sowohl der Laute wegen, die gesprochen werden, als vielmehr des Inhalts wegen, den sie bergen, wegen all der Nebenempfindungen und Assoziationen, die sich an bestimmte Laute knüpfen. Ein Alt-Germane, um von fremden Völkern ganz zu schweigen, der die Sprache eines Dichters des XIX. Jahrhunderts spricht oder vielleicht, wenn es hochkommt, aus einem Dichter des XIX. Jahrhunderts spricht, kurz ein Mensch, der in Denk- und Empfindungsweise von ganzen zwei Jahrtausenden antezipiert, was ist das anders, als ein Tier, welches redet, — ein Märchen.*)

Gerhart Hauptmann hat sich in seinem Florian Geyer dadurch zu helfen gesucht, dass er grösstenteils einfach den Schriftstil übernahm, wie er in den Chroniken jener Zeit vorlag. Dass dieser unnatürliche, geschnörkelte Stil mit seinen gewundenen Perioden nicht die Sprache des Volkes war, braucht nicht erst philologisch bewiesen zu werden. Goethe ist in seinem Götz von Berlichingen die Lösung dieses Problems viel besser gelungen. Er begnügt sich damit, durch gewisse Accente und altertümliche Redewendungen und Ausdrücke die Sprache zu stilisieren, und das wirkt ungleich lebenswahrer.

III.

Die Technik des modernen Naturalismus hat sich gebildet an der modernen exprimentellen Wissenschaft. Hipolyte Taine ist ihr eigentlicher Begründer. Er wendet das Verfahren der Wissenschaft auf die Litteratur an.

*) Leo Berg: a a. O. p. 185.

„De touts petits faits bien choisis, importants, significatifs, amplement circonstancies et minutieusement notis, voilá aujourdhui la matière de toute science.“*) Dieselbe Methode muss sich der Schriftsteller zu eigen machen; seine Thätigkeit besteht in dem Sammeln von Dokumenten. Was der Historiker für das Vergangene, das soll der Romanschreiber und Dramendichter für die Gegenwart thun. Taines Kunsttheorie berührt sich eng mit seiner Psychologie. Alle psychologischen Faktoren werden bei ihm nach dem Beispiel Mills, Spencers, Bains zurückgeführt auf physiologische, und die Gesetze der Natur gelten auch für den Menschen. Er ist ein Produkt von Rasse, Klima, Umgebung und Vererbung und in allen seinen Funktionen determiniert. In der Fruktifizirung der Ideen Taines hat Emile Zola die Theorie des modernen Romans, des „Romans experimental“, weiter ausgebildet. Er schreibt: „Der experimentelle Roman ist eine Folge der wissenschaftlichen Erhebung des Jahrhunderts; er setzt die Physiologie fort und ergänzt sie, die sich wiederum auf die Physik und Chemie stützt; er setzt an die Stelle des Studiums des abstrakten Menschen das des natürlichen, der den physikalischen und chemischen Gesetzen unterworfen und durch die Einflüsse der Umgebung bestimmt ist.“ Durch genaue Analyse aller bestimmenden Faktoren, durch logische Bearbeitung enthüllt sich uns der Charakter eines Menschen. Die Phantasie hat hierbei garnichts zu thun, an ihre Stelle tritt der sens du réell, die leidenschaftslose Beobachtung.

Dieselben Forderungen haben auch die Ästhetiker des deutschen Naturalismus aufgestellt, deren berufenster Vertreter Wilh. Bölsche ist.**) Er lehnt sich ganz an

*) H. Taine: De l'Intelligence; Préface.

**) Wilh. Bölsche: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik Leipzig 1887.

Zola an. Er teilt mit diesem die mangelhaften psychologischen Grundlagen. Er macht sich beispielsweise, um Licht in die Thatsachen des Determinismus zu bringen, ein grobes Bild von den Gehirnvorgängen durch Annahme von sogenannten Gehirnbahnen und Geleisen, an deren thatsächliche Existenz er glaubt und die das Auftreten bestimmter, immer wieder kehrender Vorstellungen erklären sollen. Mit dieser „Wissenschaftlichkeit“ geht Johannes Volkelt scharf ins Gericht.*) Er räumt den Naturalisten höchstens in Bezug auf die Beobachtung eine gewisse Analogie mit der wissenschaftlichen Methode ein. Geradezu unsinnig ist aber das beliebte Schlagwort, dass der Dichter, indem er seine Personen reden und handeln lasse, als naturwissenschaftlicher Experimentator verfahre.**) „Der experimentierende Naturforscher will sehen, wie sich ein Gegenstand unter gewissen willkürlichen und künstlich hergestellten zweckmässigen Bedingungen verhalte. Wollte sonach der Dichter mit seinen Phantasiebildern experimentieren, so könnte dies nur darin bestehen, dass er sie absichtlich unter gewisse Bedingungen setzte, um zu erfahren, wie sie sich hierbei verändern. Man braucht diesen Gedanken nur scharf zu fassen, um einzusehen, dass ein solches Verfahren, das übrigens gänzlich unausführbar ist, doch ausschliesslich Beiträge zur psychologischen Untersuchung der Phantasie liefern würde. Wahrscheinlich schwebt denen, die den Dichter zum Experimentator machen, dunkel vor, dass der Dichter seine Gestalten in der Phantasie bald so, bald anders sprechen und handeln

*) Joh. Volkelt: Dichtung und Naturwissenschaft. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1880 Nr. 270 und 271.

**) Zola will: démonter et remonter le mécanisme et chercher ce que telle passion, dans tel milieu et dans telles circonstances données, produira au point de vue de l'individu et de la société.

lasse und dabei zusehe, welche Weise der Wirklichkeit am meisten entspreche. Genau in demselben Sinne wäre aber auch dann der Schneider, der seinen Kunden einen Rock anprobierte und dabei ihn der Reihe nach durch verschiedene Veränderungen möglichst passend machen wollte, ein wissenschaftlicher Experimentator. Nur die Sucht, sich um jeden Preis naturwissenschaftlich aufzuputzen, verbunden mit Gedankenlosigkeit kann dazu führen, die Thätigkeit des Dichters als wissenschaftliches Experimentieren aufzufassen." (Volkelt a. a. O.)*)

Die naturalistische Forderung der Übertragung wissenschaftlicher Principien und Methode auf die Kunst bezeugt eine vollständige Verkennung der Grenzen beider Gebiete. Die Wissenschaft kann niemals die Kunst ersetzen. „Dem Dichter kommt es darauf an, das Sinnenfällige der Naturerscheinungen und das unmittelbar im Bewusstsein Ausweisbare der seelischen Erscheinungen ausdrucksvoll wiederzugeben. Die Aufgabe der erklärenden Naturwissenschaften dagegen, geradezu die Zerstörung dieser Aussenseite auf mechanische Vorgänge und in dem Auf-

---

*) Schon Brunetière (Le roman naturaliste p. 123) hatte gegenüber Zola dessen wissenschaftlichen Prätensionen ins rechte Licht gestellt. „Il est évident, que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'expérimenter, car le romancier, comme le poète, s'il expérimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres. Expérimenter sur Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en chartre privée; qu'on enivrerait quotidiennement à dose déterminée; que d'ailleurs on empêcherait de rien faire que risquât d'interrompre ou de détourner le cours, de l'expérience; et qu'on ouvrirait sur latable de dissection aussitôt, qu'il présenterait un cas d'alcoolisme nettement caracterisé. Il n'y a pas autrement, ni ne peut y avoir d'expérimentation; il n'y a qu 'observation; et dès lors c'est assez pour que la théorie de M. Zola sur le roman experimental manque et croule aussitôt par la base.

suchen der Gesetze in diesen.*) Der Dichter befasst sich mit den fertigen empirischen Thatsachen. Ihn interessieren die Erscheinungen als solche, ohne Rücksicht auf ihre innere Struktur. Die sekundären Bedingungen und Gesetze braucht er nicht notwendig in Betracht zu ziehen. „Der Dichter ist in seiner Beschreibung von Morgen und Abend, Sommer und Winter kaum abhängig von der Kenntnis des Kopernikanischen Weltsystems“.**) Der Hauptvorzug des Künstlers besteht in der Gabe der Phantasie, die ihn frei macht von der Gebundenheit an die Materie. Brunetière fasst den Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst wie folgt: „La science obligeant la liberté de l'esprit humain au joug des lois de la nature et s'imposant comme d'autorité; l'art, au contraire, échappant à la contrainte de ces lois et rendant l'intelligence à la pleine possession d'elle même.“ Was sollte eine Kunst, die sich derartig abhängig macht? Sie hat schlechterdings keinen Sinn. Wenn sie gleichbedeutend mit der Wissenschaft ist, dann ist sie überflüssig, und gegen eine Kunst als Dienerin der Wissenschaft wird sich mit Recht das schöpferische Bedürfnis des Genies erheben. Keiner Seite ist gedient, weder der Wissenschaft, noch der Kunst und am allerwenigsten der Menschheit.

Die Verwissenschaftlichung der Kunst bringt den Künstler um seine höchste Würde, die nämlich, durch seine eigne Persönlichkeit auf sein Publikum zu wirken. Da er zum blossen Beobachter und Sammler geworden ist, so ist ihm auch keine Einmischung erlaubt, er muss die gewonnenen Fakta reden lassen. Zola betont dies ausdrücklich. „Der Romanschreiber muss objektiv sein, wie der Gelehrte. Man stelle sich einen Chemiker vor, der gegen den Stickstoff erbost ist, weil er dem Leben

*) Volkelt: a. a. O.

**) ebenda.

nachteilig ist, oder der zärtlich mit dem Sauerstoff sympathisiert aus dem entgegengesetzten Grunde. Ein Romanschreiber, der sich gegen das Verbrechen ereifert und der Tugend Beifall zollt, fälscht die Dokumente. Seine Intervention ist ungehörig; das Wort verliert an Kraft; der Autor muss erhaben über alle Schwächen sein."

Wir haben bei den bisherigen Ausführungen immer nur von dem Naturalismus schlechthin gesprochen, ohne einen Unterschied zwischen den einzelnen Schattierungen desselben zu machen. Es war dies auch nicht nötig. Gemeinsam ist allen Vertretern der Richtung das Prinzip der direkten Naturnachahmung und die wissenschaftliche Methode der Analyse und Synthese. Die Verschiedenheit beginnt erst in der Anwendung der Methode.

Wir haben schon eingangs dem Allgemeinbegriff des Naturalismus die beiden Gruppen der Physiologisten und Psychologisten untergeordnet. Auf die Physiologisten, deren Hauptvertreter Zola ist, haben wir bis jetzt vornehmlich Bezug genommen. Sie sind die Naturalisten par excellence. Sie beschränken sich einseitig auf die physischen Daten der Erscheinungswelt. Das innere Leben der Seele interessiert sie nicht. Sie sind keine Psychologen. Sie legen den Nachdruck immer auf die „états des choses", auf das äusserlich Gegenständliche, das rein Körperliche, während die „états d'âmes", die Seelenzustände, gänzlich zu kurz kommen. Sie treiben Anatomie und analysieren, aber immer nur Fakta, Greifbarkeiten; auf die Zustände, die psychischen Funktionen des gesamten Innenlebens, das doch ebenso zum empirischen Thatbestand gehört, wird kein Wert gelegt. Man war gewohnt, die einzelnen Menschen nur als fertige Produkte

zu betrachten, und bekümmerte sich nicht um die psychologischen Eigentümlichkeiten. Das waren Subtilitäten, die ausser dem Bereich des Interesses und vielleicht auch des Könnens lagen. Erst die Ausbildung der psychologischen Wissenschaft in unserer Zeit und die Entdeckungen auf dem Gebiet des Innenlebens haben auch auf die Litteratur fruchtbringend gewirkt. Die Psychologisten gaben die Technik des Naturalismus nicht auf, sondern sie verfeinerten sie und übertrugen sie auf das Seelenleben. Sie sammelten die empirischen Daten des psychischen Lebens, um mit ihnen zu experimentieren. Sie gingen weiter wie die wissenschaftliche Psychologie selber. Leo Berg sagt sehr treffend von dieser Art litterarischer Experimentierkunst, sie greife viel zu plump zu; trete zu sehr von aussen an die Psyche heran und bedenke nicht, „dass sie ihnen, während der Leib unter dem Messer des Analytikers blutet, immer zwischen den Fingern entschlüpft“. Die Gruppe dieser Psychologisten wird am reinsten vertreten von dem Franzosen Paul Bourget. An und für sich bringt er nichts Neues. Abgesehen von seinem unmittelbaren Vorgänger Stendhal haben wir auch in viel früherer Zeit Dokumente intimer Seelenmalerei. Es braucht nur auf Shakespeare verwiesen zu werden. Auch Goethe, Chateaubriand, die Sand sind Meister der Seelenkunde. Bei Werther, der für seine Zeit ebenso modern und charakteristisch war wie heute „le Coeur de femme“ oder die „Mensonges“ und bei dem geistesverwandten René finden wir die detailliertesten introspektiven Beobachtungen. Aber wir haben noch ein treffenderes Pendant zu „le disciple“ in dem Roman „Anton Reiser“ des Ende des XVIII. Jahrh. lebenden Philipp Moriz, der sein Werk selbst als psychologischen Roman bezeichnete. Hier werden wir mit meisterhafter und zugleich anspruchsloser Kunst und scharfem psychologischen Verständnis in die

Seelenkämpfe eines unter den Verhältnissen seiner Umgebung leidenden jungen Menschen eingeweiht.

Auch die modernen russischen Schriftsteller, vor allem Dostojewski, Künster von subtilster Feinheit und durchdringendem Verstand sind minutieuse Psychologen, ebenso die Skandinavier Ibsen und Strindberg, deren Psychologie jedoch ihre eigne Nuance hat.

Gegenüber diesen Meistern, die die Psyche und ihre Funktionen rein intuitiv erfassten, haben Bourget und seine Schule, die Rod, Huysmans etc. den Don der Wissenschaftlichkeit. Wenn Bourget in seinem „L'irréparable“ den Fall eines jungen Mädchen erzählt, so stellt er alles der Reihe nach fest: Hereditäre Belastung, Einfluss des Milieu, der Erziehung, Lektüre; er dringt in die geheimsten Seelenregungen ein und sucht zu motivieren; er analysiert die psychischen Vorgänge in ihren verwickelten Beziehungen, zeigt, wie vielleicht unbewusst jene Eindrücke, die haften geblieben, einen Skeptizismus und Pessimismus in der Seele des jungen Mädchens erzeugten, der ihr alle Waffen aus der Hand nahm und sie allmählig der unausbleiblichen Niederlage zuführte.

Huysmans hat ein Programm dieses psychologischen Naturalismus aufgestellt. „Man müsste die dokumentarische Wahrhaftigkeit, die Strenge im Detail, die stoffreiche, nervöse Sprache des Realismus bewahren; aber zugleich auch Brunnengräber der Seele werden, der nicht jedes Geheimnis aus einer Krankheit der Sinne erklärt. Der Roman müsste sich in zwei Teile scheiden, die jedoch den Zusammenhang behalten, den sie im Leben haben: in einen Teil der Seele und in einen des Leibes und er müsste ihre Wirkungen aufeinander, ihre Kämpfe untereinander und ihre Versöhnungen zeigen. Man müsste die grosse Strasse Zolas gehen, aber über ihn in der Luft einen parallelen Weg führen, eine zweite Bahn nach dem

Jenseitigen und Nachherigen — man müsste mit einem Wort einen spiritualistischen Naturalismus schaffen."

Diese Auffassung zeigt eine bedenkliche Abweichung von der Heerstrasse des konsequenten Realismus und führt direkt in das Lager des Impressionismus und Spiritualismus, der in Wirklichkeit schon einen Gegensatz zum Naturalismus bedeutet.

Der Unterschied zwischen den Physiologisten und Psychologisten zeigt sich auch in der Behandlung des Sprachstils. Jene sind kräftig, derb, rücksichtslos, zumal die Deutschen oft ans Brutale grenzend, vor keiner Deutlichkeit zurückschreckend, diese den Vorwürfen angemessen leicht und beweglich, geistreich, scharf pointierend. An logischer Gliederung und Praegnanz liessen sie es beide nicht fehlen. Beiden gemeinsam ist die Vorliebe für Anleihen an die wissenschaftliche und berufliche Terminologie. Die Sprache ist den Naturalisten dasselbe, wie das Kostüm dem Schauspieler. In ewiger Wandlung, ein wahrer Proteus zeigt sie je nach dem Wechsel des Sujets eine andere Diktion und eine andere Färbung. Die Nachahmung des wirklichen Lebens führte dazu, dass man jeden Stand und jedes Alter in seiner entsprechenden Sprache aufführte. Wir haben in den naturalistischen Dramen und Romanen eine reiche Auslese aller möglichen Sprachunterschiede: Die Naivetät junger Mädchen, die zwanglose Sprache der Bohême, der Flirt der Salons, das sportmännische Jargon der Klubs, der Dialekt der Bauern, der rohe Ton der Markthallen, das Rothwelsch der Verbrecher; alle diese verschiedenen Abarten der Sprache werden uns mit realistischer Treue und gewürzt mit den entsprechenden terminis technicis vorgeführt. Dass das zur

Manier werden kann und eine grosse Gefahr für die Kunst birgt, ist klar. Wir brauchen nur an den natürlich sein sollenden und in seiner absichtlichen Abgerissenheit so unnatürlichen Interjektionsstil unserer Jüngstdeutschen zu denken. Man vergass ganz, dass die Verständigung durch Rede und die durch Schrift etwas durchaus verschiedenes ist. Der redende Mensch hat zur Bekräftigung seiner mündlichen Mitteilungen den ganzen Apparat des Mienen- und Geberdenspiels. Ein Blick drückt oft mehr aus, als eine ganze lange Suada von Redensarten. Auf diese Hilfsmittel muss die Schriftkunst verzichten. Der Dichter muss seine Gedanken logisch klar entwickeln und die Wahl der Worte und den Bau der Perioden wohl bedenken. Er ist in jeder Beziehung beschränkt und an die Regeln der Grammatik gebunden, welche zwar die Sprache in der Konversation hie und da ungestraft verletzen darf. Das Hauptprincip ist die Anschaulichkeit und da kann sie oft mit wenig Mitteln mehr erreichen als mit langen Auseinandersetzungen. Diese Regel wird von den Naturalisten oft genug vernachlässigt. Man glaubt anschaulich zu sein, wenn man die Einzelheiten häuft. Man fasst den Gegenstand der Darstellung von allen Seiten und sucht ihn leicht assimilierbar zu machen. Wenn der naturalistische Künstler eine Landschaft schildert, so vergisst er keinen Baum und keinen Stein. Bei einem Menschen wird das Aussehen bis ins Einzelne geschildert, als gelte es einen Steckbrief. Die aesthetische Forderung Lessings, dass die Poesie die detaillierte Ausmalung in Handlung, in Bewegung umzusetzen habe, ist vergessen. Lessing weist auf Homer hin, bei dem wir keine eigentliche Personalbeschreibung finden, ein einfaches Epitheton genügt, das Aeussere zu skizzieren. Wenn er die Kleidung oder Rüstung eines Helden schildern will, so lässt er ihn dieselbe Stück für

Stück anlegen und führt uns alles in Handlung vor. Anders die Naturalisten. Sie ersparen uns kein Detail; jede Kleinigkeit des Exterieur muss dargestellt werden, einerlei ob dadurch der Fluss der Handlung gestört wird. Man nehme folgende Stelle aus Zolas „Fécondité“ als Beleg für eine naturalistische Personalbeschreibung: „Bâuchène trat heraus, ein Mann von grosser Gestalt, mit starkgefärbtem Gesicht, schmaler Stirne und grossen, braunen vorquellenden Augen. Er hatte eine kräftige Nase, volle Lippen und trug einen Vollbart, den er sehr pflegte, ebenso wie seine Haare, die sorgfältig nach der Seite gescheitelt waren, um einen schon stark merklichen Ansatz von Kahlheit bei dem kaum 32 jährigen zu verdecken.“ Ist es möglich, sich nach dieser Beschreibung den Mann vorzustellen? Nun vergleiche man damit die wenigen Worte, die Kleist zur Beschreibung des Findlings gebraucht in der gleichnamigen Novelle (übrigens einer der seltenen Fälle, wo Kleist überhaupt eine Personalbeschreibung giebt): „Er war von einer besonderen, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm in schlichten Spitzen von der Stirne herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte“. Mit diesen wenigen genialen Strichen steht das Portrait lebhaft vor Augen, während die obige langatmige Schilderung nur einen matten Begriff giebt.

Indessen fehlt es auch in der modernen Litteratur nicht an Stilkünstlern. Man hat doch etwas gelernt durch die Zügelung der Einbildungskraft und die strengen Forderungen. Der logische Accent kommt zu seinem Rechte. Die Anschaulichkeit wächst, der Stil wird ausdrucksvoller, persönlicher. Die Sprache selbst bekommt Leben. Zola schreibt über den Stil: „Le pis selon moi, est ce style propre, coulant d'une façon aisée et molle,

ce déluge de lieux communs, d'images communes qui fait porter, au gros public ce jugement ayaçant: c'est bien écrit. non, c'est mal écrit, du moment où cela n'a pas une vie particulière, une saveur originale, même aux dépens de la correction et des convenances de la langue." Diese Ausbildung des persönlichen Stils, so berechtigt sie auch an und für sich ist, hat zu Auswüchsen geführt, zu Erscheinungen, die zu künstlich sind, um künstlerisch zu sein. Die Goncourts, denen man ihre meisterhafte Beherrschung der Sprache zugeben muss, stehen schon nahe an der Grenze. Ihnen wird die Sprache zu einem auserlesenen Instrument. Bei den Impressionisten, der Schule Bourgets, artet sie schon in Manierirtheit aus. Man lese, wie Hermann Bahr hierüber in seiner extravaganten Art sich ausdrückt, natürlich als Bewunderer der Neufranzosen in zustimmender Weise: „Der Stil muss den Charakter des Vorwurfs annehmen und wiedergeben. Es genügt nicht, dass er vom Gegenstande berichte, was man am Ende auch durch algebraische Zeichen vermöchte, er muss sich in den Gegenstand selbst verwandeln, um seine sämtlichen Nuancen in die breite Impression zu übertragen. Beim Sonnenuntergang muss der Stil erröten bis ins letzte Adjektiv, und man muss, wenn er vom Meer erzählt, aus jedem Zeitwort das Salz schmecken und aus jeder Beugung des Satzes die röchelnde Woge hören." Für eine derartige Übertreibung passt der Ausdruck „geistige Akrobatik", den Bahr selbst dem Impressionismus vergleichsweise gegeben.

IV.

Der Naturalismus hat in den einzelnen Ländern eine ganz verschiedene Physiognomie. Für die Geschichtschreibung des Naturalismus kommen in erster Linie in

Betracht die Franzosen, weil sie diejenigen waren, die zuerst die Theorie ausgebildet und die bedeutendsten Erzeugnisse der Richtung hervorgebracht haben. Ausserdem kann man am französischen Naturalismus alle Phasen der Entwicklung verfolgen, vom starren Materialismus bis zum subtilsten Psychologismus und Impressionismus.

Absolut neu waren die realistischen Tendenzen in Frankreich ebensowenig wie in anderen Ländern. Wir brauchen nur an Rousseau zu erinnern und Lesage, an Diderot oder an George Sand.

Brunetière weist nach, dass die Hauptprobleme des heutigen Naturalismus schon lange vor dessen Auftreten in der Romanlitteratur heimisch waren. Die Neue Heloise war der erste Roman, wo die Liebe als ernste und wichtige Angelegenheit des Lebens behandelt wurde und nicht nur als Tändelei. Auch die häuslichen Conflikte des St. Preux und der Julie del'Etrange sind neue Motive. Auch sehen wir hier zum erstenmal die Personen in Abhängigkeit von dem Milieu. „Der moderne Roman war geschaffen. Die Wirklichkeit hatte lange vor Balzac ihren Einzug in die Kunst gehalten“.

Die naturalistische Bewegung in Frankreich setzte ein mit einer kräftigen Reaktion gegen die Auswüchse der Romantik. Daneben war auf dem Gebiet des Dramas noch die klassische Tradition zu überwinden, die auf der geheiligten Stätte des Théâtre français herrschte und selbst den Romanticismus überdauert hatte. Schon Victor Hugo hatte angekämpft gegen die Hierarchie der klassischen Tragödie; schon er wollte in seinen Dramen die Wahrheit einführen. Er glaubte allen Ernstes, seine rhetorischen Theaterhelden Hernani, Triboulet etc. seien Gestalten von Fleisch und Blut, und er spielte sie als Trümpfe gegen die Kothurntragödie aus. Aber die Naturalisten wollten mehr. Sie wollten reine, nackte Wirklichkeit, keine

stilisirte, und so richteten sie ihren Feldzug gegen beide Lager, den Klassicismus und die Romantik.

Die bildende Kunst und die Romanschreiber waren mit der Reform schon vorangegangen. Die Meister von Barbizon, die lange genug zu den „Ausgewiesenen“ gezählt, hatten siegreichen Einzug in den Salon gehalten, und Millets und Courbets Bauern brachten einen frischen Erdgeruch in die parfumierten Räume.

Im Roman war Honoré Balzac*) der Bahnbrecher. „Ich will,“ sagt er in der Vorrede zur Comédie humaine, „das Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft aufstellen“. Er haftet noch merklich an der alten Technik. Er nimmt bei seinen Figuren eine Eigenschaft oder Passion als Vorwurf und stellt sie in den Mittelpunkt: bei Grandet den Geiz, bei „Cousine Bette“ die Eifersucht, bei Goriot die Vaterliebe. Jedoch ist er ganz modern darin, dass nun diese Figuren nicht zu blossen Typen ohne individuelles Gepräge werden, sondern sie werden von allen Seiten erfasst. Sein Geiziger ist der Biedermann Grandet, der Bauer aus Saumur, mit ganz bestimmter Physiognomie, mit bestimmten Eigentümlichkeiten, die sich in verschiedenen Situationen zeigen. Er behandelt auch seine Figuren mit Rücksicht auf ihr Milieu. Dieses Haupterfordernis des späteren Naturalismus findet in ihm schon Berücksichtigung. Er zeichnet mit erstaunlichem Geschick die Einzelheiten der Schauplätze und der Aktionen, dagegen ist seine Psychologie sehr schwach. Seine ausschweifende Phantasie hat ihn oft zu sehr gesuchten Intriguen verleitet. So sehen wir Balzac noch sehr beeinflusst von der Romantik; er bildet den Übergang von ihr zu der neuen Richtung. Gefühlt hat er die Notwendigkeit zeitgemässer Reformen in der

*) 1799—1850.

Litteratur und hat auch das Seinige beigetragen zur Verwirklichung derselben, ohne dass es ihm jedoch gelungen wäre, sich ganz von den eingewurzelten Conventionen zu befreien.

Auch Gustave Flaubert*) steckt in seinen Anfängen noch in der Romantik. Er emancipiert sich allerdings rasch, um in seinen späteren Romanen die grössten Meisterwerke realistischer Erzählungskunst zu schaffen. Flaubert ist ein Künstler von grösster Gewissenhaftigkeit und sittlichem Ernst. Er arbeitet unablässig und stellt die die grössten Anforderungen an sich selbst. Er hasst jede Inkonsequenz. Er hat sich energisch gegen jenen Nihilismus gewendet, der, von der Forderung des Realismus ausgehend, jede künstlerische Composition und jede Sorgfalt des Stils vernachlässigte. Von seiner „Madame Bovary“, wohl dem trefflichsten Buch, das die naturalistische Richtung in Frankreich hervorgebracht, sagt er, er habe es geschrieben: „pour embêter les realistes“; er wolle zeigen: „qu'on pouvait être á la fois un peintre exact du monde moderne et un grand styliste.“ Flaubert hat zum Unterschied von der beliebten Reportagetechnik des Naturalismus, die, von irgend welchem sensationellen Tagesereignis ausgehend, mosaikartig sich ein Sammelsurium von Dokumenten zusammensucht, die Gabe der Composition. Bei ihm steht die Idee fest, ehe er an die Ausarbeitung geht. Wir sehen das deutlich an „Madame Bovary“. Es ist ein Werk von feinster Beobachtung, zusammengefasst in einer durchaus adaequaten Form. Flauberts Realismus ist niemals platte Copie oberflächlicher Erscheinungen. Alle seine Personen sind sorgsam studiert, und sie enthüllen uns im Laufe der Handlung alle Seiten ihrer Individualität.

---

*) 1821—1880.

Dabei zeigen sie aber auch typischen Gehalt. Dergleichen erzielt nur eine künstlerische Gestaltungsfähigkeit auf ihrem Höhepunkt. Dass Flaubert auch die schlichten Töne der rührenden Einfachheit zu Gebote stehen, dass er es vermag, in „Un Coeur simple“ *) uns für ein armes, unbedeutendes Menschenschicksal zu interessieren und zu erwärmen — es handelt sich um eine arme Dienerin aus der Provinz — das erhebt ihn hoch über das Niveau der durchschnittlichen naturalistischen Erzählungskunst.

Flaubert hat es in hohem Grade gereizt, die Errungenschaften der modernen Technik an den schwierigen Problemen historischer und speciell exotischer Stoffe zu erproben. Er hat eine Reihe derartiger Romane und Erzählungen geschrieben. Von seinem carthaginiensischen Roman Salammbô haben wir bereits gesprochen. Flaubert geht bei der Ausführung ungemein gewissenhaft zu Werk; er verlässt sich nur auf das, was er selbst sieht oder was ihm von verlässlichen Zeugen berichtet wird. Er will seiner Einbildungskraft nicht das Geringste zu verdanken haben. Zola schreibt („Les romanciers naturalistes“): „Il consulte les gravures, les hommes, les choses. Chaque page, pour les costumes, les événements historiques, les questions techniques, le décor, lui coûte des journées d'études. Pour „Salammbô“ et la „Tentation de saint Antoine“ la besoigne a été encore plus considerable. Il a voyagé en Afrique et en Orient, il s'est condamné à étudier minutieusement l'antiquité, à secouer la poussière de plusieurs siècles.“

Man hat bei Flauberts historischen Romanen nicht den harmonischen und befriedigten Eindruck wie von seiner Madame Bovary. Wir bleiben kalt, trotz aller gehäuften Effekte. Es ist ein rein wissenschaftliches

*) In der ersten der „Trois contes.“

Interesse, das Flaubert veranlasst, fremde, exotische Völker und längst vergangene Zeiten zum Gegenstand seiner subtilen Studien zu machen und zu getreuer Darstellung zu bringen. Die Schwierigkeit des Problems reizt ihn. Er glänzt mit seinen erstaunlichen Kenntnissen. Er beschämt die Archaeologen. Aber trotz aller feinen Beobachtungen, trotz aller Gestaltungskraft machen seine historischen Romane einen construierten, dekorativen Eindruck. Die Fülle von Details wirkt erdrückend. Weniger wäre mehr gewesen. Vieles scheint geradezu geschrieben zu sein, um mit den eingehenden Kenntnissen direkt zu prunken.*)

Kein Autor ist in dem Streit für und gegen den Naturalismus mehr genannt worden als Emile Zola.**) Keiner wurde mehr bekämpft und keiner weniger verstanden. Keiner aber auch hat sich selbst weniger verstanden. Man hat sich gewöhnt, Zola als den consequentesten Vertreter des Naturalismus zu betrachten und Naturalismus und Zolaismus geradezu zu identificieren. Doch müssen wir in Zola den Theoretiker von dem Schriftsteller scharf sondern, um beide kennen zu lernen. Jener hat in der That den Naturalismus erst als feste Doktrin begründet und in gewissem Sinne eine Schule geschaffen. Er hat die Milieutheorie Taines und die Lehren der experimentellen Naturwissenschaft auf die Litteratur übertragen. Wir haben uns in Kap. II. mit dem Problem dieser vorwissenschaftlichten Kunst näher befasst und brauchen uns

---

*) Wenn in Salammbô (Deutsche Ausgabe Reclam p. 164) Hamilkar in seiner Rede an den Rat der Karthager von den „hängenden Betten" derselben spricht, so soll das Attribut „hängend" uns nur zeigen, wie genau orientiert der Autor ist; denn Hamilkar brauchte doch den Karthagern nicht zu sagen, dass ihre Betten hängend sind. Dies eine Beispiel für viele.

**) geb. 1840.

hier nicht zu wiederholen. Halten wir als Quintessenz von Zolas Meinung fest: Der Schriftsteller ist Naturforscher, er setzt die wissenschaftliche Arbeit der Psychologie fort und bedient sich der wissenschaftlichen Methode der Beobachtung und des Experiments. Die Aufgabe der Kunst ist demgemäss eine didaktische. Zola spricht sich über den Zweck seiner Romane in einem Brief aus, den er aus seiner Verbannung geschrieben: „Meine Romane sind immer mit einem höheren Ziel geschrieben, als dem, bloss zu unterhalten. Ich habe vom Roman, als einem Mittel zum Ausdruck von Gedanken, eine so hohe Meinung, dass ich diese Form gewählt habe, um der Welt zu sagen, was ich über die sozialen, wissenschaftlichen und psychologischen Probleme mitzuteilen wünsche, die den Geist denkender Männer beschäftigen. Ich hätte das, was ich zu sagen wünsche, der Welt in anderer Form mitteilen können. Aber der Roman ist aufgestanden von dem Platze, den er im Laufe des letzten Jahrhunderts am Bankett der schönen Künste einnahm. Früher war er das flüchtige Spiel der verfliegenden Stunde und hatte einen sehr bescheidenen Platz zwischen der Fabel und der Idylle, heute enthält er Alles, oder kann Alles enthalten, und weil das meine Ueberzeugung ist, deshalb bin ich Romanschriftsteller.“

Wenn wir nun betrachten, wie Zola sein künstlerisches Programm ausführt und in welcher Weise er vor allem seinen wissenschaftlichen Forderungen in der Praxis gerecht wird, so werden wir einem grossen Zwiespalt zwischen dem Theoretiker und dem produktiven Künstler auf die Spur kommen.

Zola geht ans Werk, der Welt den Spiegel vorzuhalten und sich mit den Fragen und Ideen der Zeit auseinanderzusetzen. Er stellt sich von vorn herein eine Riesenaufgabe. Wie Balzac will er eine „Comédie humaine“

schreiben. Er verfasst in einer langen Reihe von Jahren einen Cyklus von 20 Bänden mit dem gemeinsamen Titel: „Les Rougon-Macquart, histoire naturelle d'une famille sous le second Empire.“ Wir erwarten nun gemäss seiner wissenschaftlichen Prätensionen, dass diese Bücher einen organischen Zusammenhang bilden, dass die divergierenden Elemente in ihren Beziehungen zu einander dargestellt sind, um die Idee einer sozialen Abhängigkeit der einen Stufe von der anderen zu erzeugen. Wir erwarten, dass uns mit wissenschaftlicher Motivierung in der Geschichte der einzelnen Glieder der Familie die erbliche Belastung erwiesen und Stufe für Stufe fortentwickelt werde. Nichts von alledem. Die Serie fällt vollständig auseinander, und jedes der einzelnen Werke bildet ein Ganzes für sich. Es scheint nur eine Laune des Autors, dass dieselben Namen in den aufeinanderfolgenden Bänden immer wieder zum Vorschein kommen. Was Zola interessiert, sind nur die einzelnen Milieus, die er dann auch mit peinlicher Sorgfalt studiert und darstellt. Es liegt ihm daran, uns mit den Verhältnissen der Minenarbeiter, mit dem Getriebe des Eisenbahnwesens, mit den Greueln des Krieges bekannt zu machen; dass die Individuen, an denen er die Zeitverhältnisse exemplificiert, gerade Rougons sind oder Macquarts, das ist für das einzelne in sich abgeschlossene Werk durchaus gleichgültig.

Gervaise geht nicht zu Grunde, weil sie durch die Degeneration ihres Geschlechts erblich belastet ist, sondern weil sie den Trunkenbold Coupeau zum Mann hat. Ihre Geschichte liefert nur die Folie zum Säuferwahnsinn Coupeaus, an dem, als hauptsächlichen Vorwurf des Buches, Zola die Verheerungen des Alkoholismus schildern wollte. Zolas Personen sind oft überhaupt nichts als Staffage, das Milieu ist die Hauptsache. Die Entwickelung eines

Charakters, die Psychologie des Einzelnen ist ihm unbequem, da versagt seine robuste Technik, aber in dem Aufbau eines Rahmens, in der Entfaltung von Massenwirkungen, da ist er in seinem Element und da leistet er in der That hochbedeutendes. Seine Schilderungen des Aufstandes in „Germinal“ oder der Entgleisung des Bahnzuges in „la Bête humaine“ sind Beweise einer eminenten Gestaltungskraft. Er hat den Zug ins Grosse, ins Monumentale. Seine Diktion ist mächtig und sein Reichtum an Farben unerschöpflich. Es zeigt sich deutlich, ein wie grosser Dichter eigentlich der Mann ist, der die Phantasie aus dem Bereich der Kunst für immer verbannt, und wie er eben seiner gewaltigen Phantasie seine unbestreitbaren Wirkungen verdankt. In einer Kritik über Zola stand einmal folgender Passus, der mir sehr richtig scheint: „Es steht wohl einzig da in der modernen Litteratur, dass ein Schriftsteller nicht durch sein Programm, sondern gegen sein Programm berühmt geworden ist. Zola ist überall da unausstehlich, wo er sich an dasselbe hält; er ist oft erhaben, wo er es mit Füssen tritt. Er will weiter nichts geben, als die nackte Wirklichkeit und ist doch einer der glühendsten Phantasten der Gegenwart.“ Hier haben wir die grosse Inkonsequenz bei Zola, von der wir oben gesprochen haben. Zola ist trotz seiner wissenschaftlichen Prätensionen mehr Romantiker. Er besitzt neben seiner robusten Gestaltungsgabe eine vorherrschende Einbildungskraft. Der rohe Stoff gewinnt bei ihm ein intensives Leben, das sich nach allen Seiten reckt und dehnt. Die Sprache scheint oft eine enge Fessel. Es breitet sich alles aus, die Formen wachsen ins Gigantische. Seine ausschweifende Phantasie treibt ihn zu wahren Orgien. Alles wird zum Symbol. Man vergleiche in „le ventre de Paris“ das Erwachen der Riesenstadt, wie hier die starre Materie bezwungen ist. Man

sehe, wie er in „la Fécondité'“ die Natur besingt; ein gewaltiger Hymnus an Demeter, der keiner poetischen Form bedarf; wie er in „la Bête humaine“ den prosaischen Eisenbahnbetrieb behandelt; die Lokomotive wird für ihn zu einem belebten, fürchterlichen Wesen. Die Materie wird anthropomorphisiert, sie fühlt, denkt, leidet. Man kann begreifen, dass bei solch elementarem Gestaltungsdrang die Grenzen des Erlaubten leicht überschritten werden. Der Dichter scheint sich selbst an seiner Sprache zu berauschen, der Widerstand des zähen Stoffes spornt seine Kraft aufs höchste an, und er ruht nicht eher, als bis er ihm besiegt zu Füssen liegt. Diese ganzen Epopöen der Arbeit, des Kampfes und der Lebensfreude haben etwas von einem monstruösen Traum.

Es ist zu bedauern, dass Zola in fast ausschliesslicher Einseitigkeit nur Nachtseiten des Lebens behandelt hat. Selten verweilt er bei erfreulichen Scenen. Dass er auch helle Farben auf der Palette hatte und lichtvoll malen konnte, wenn er wollte, beweisen die Naturschilderungen in „la faute de l'abbé Mouret“, wo er sich stellenweise zu poetischer Schönheit und lyrischer Begeisterung erhebt. Seine Doktrin jedoch und seine Ueberschätzung der Empirie haben ihm den künstlerischen Blick getrübt. Er tritt nicht vorurteilslos an die Objekte heran, sondern mit der apriorischen Gewissheit, dass Alles schlecht und verderbt sei, und er sieht durch die Brille der Voreingenommenheit nur das, was er sehen will und was in sein System passt.

Ganz verschieden von dem Naturalismus Zolas ist der von Alphonse Daudet.[1]) Daudet ist beschränkter in der Gestaltungskraft, aber künstlerischer im Ausdruck. Auch er ist ein aufmerksamer Beobachter und eifriger Sammler von Dokumenten, aber ihm fehlt die übertriebene wissenschaftliche Prätension. Sein Stil hat etwas anziehend

[1]) 1840—1897.

Persönliches, etwas südländisch Temperamentvolles. Alle Nuancen stehen ihm zu Gebote. Das Rührende, das Naive, der Humor, die Satire. Er geht bei der Komposition sehr sorgfältig zu Werk. Er nimmt nicht die empirischen Daten kritiklos hin, sondern wählt aus und sucht in geeigneter Weise Licht und Schatten zu verteilen. Im Gegensatz zu Zola legt er grossen Wert auf lebenswahre Charakteristik seiner Personen. Man ist ihnen gegenüber nicht gleich mit seinem Urteil fertig, sondern sie geben zu denken, es bleibt ein ungelöster Rest. Er ist philosophischer. Er begnügt sich nicht damit, die Menschen nur als Produkte des Bodens und der Umgebung zu betrachten, und alle ihre Bedürfnisse nur im Nahrungs- und Geschlechtstrieb zu suchen; er schaut hinein in ihr Innenleben. Er tendiert sehr nach der psychologischen Fraktion des Naturalismus. Die didaktische Tendenz des Naturalismus vertritt auch er, ehrlich und unerschrocken widmet er sich der Reform. Er sagt selbst, dass er sein Leben lang gegen die drei klassischen Traditionen der französischen Litteratur sich empört habe: d. h. „die Akademie, das Théâtre français und die Revue des deux mondes.“ Er ist durchaus modern. Er weiss die bedeutenden Errungenschaften seiner Zeit zu schätzen, aber er geisselt auch unerbittlich ihre Auswüchse. Er übt vernichtende Kritik an der Gesellschaft; an dem intriguanten Cliquenwesen der akademischen und politischen Kreise, die er als Sekretär des Herzogs von Morny aus eigner Anschauung hatte kennen gelernt. „Keiner hat diese Welt mit so erbarmungsloser Satire, mit so höhnischer, wie schmerzlicher Erkenntnis ihres Unwertes geschildert, keiner ihren Helden die Maske und ihren Statisten die bunten Lappen so keck hinweggerissen wie Daudet.“*)

*) Adolf Stern: Studien zur Litteratur der Gegenwart 1895 p. 367.

Im „Nabob“, l’Immortel“ und „Nouma Roumestan“ wird seine Kritik zur bitteren Anklage, die doppelt wirkte, weil er die Ereignisse des Tages in ihrer ungeschminkten, unverhüllten Deutlichkeit schilderte und seine Figuren portraitähnlich dem Kreise der allen bekannten, aktuellen Notabilitäten entnahm. Er hat durch diese litterarischen Momentphotographien ein Element in die Kunst gebracht, das später von Unberufenen aus reiner Klatschsucht missbraucht, zu der unerfreulichen Erscheinung der Sensations- und Schlüsselromane geführt hat.

Daudet ist aber nicht nur in der Domäne der oberen Zehntausend zu Hause, er kennt auch gründlich die kleine Welt der Bürger, Landleute und Angestellten. Er hat auch die Pariser Vorstädte gezeichnet, deren Luft ihm noch von der ersten Zeit seines Pariser Aufenthaltes her in der Erinnerung war. Er hat stets ein Herz bewahrt für diese Bourgeoisverhältnisse, inmitten deren er gelebt. Ein Gleiches gilt für seine engere Heimat, die Gascogne, deren beweglichen und naivprahlerischen Bewohnern er in seinem „Tartarin von Tarascon“ ein Denkmal gesetzt. Wie hier die grossen Kinder, so wusste er auch die Welt der kleinen im Ernsten und Heiteren wieder zu geben, und dadurch unterscheidet er sich wesentlich von den übrigen Naturalisten, denen die kindliche Psyche ein Buch mit sieben Siegeln ist. Auch den Humor, der selbst bei seinen pessimistischen Werken hier und da aus den Wolken hervorblitzt, suchen wir bei den Anderen vergebens.

Daudet ist bei aller Modernität zu sehr warmherziger Künstler, um nicht das Gesetz des poetischen Ausgleiches als zu Recht bestehend anzuerkennen.

Ein Physiologist von reinstem Wasser ist Guy de Maupassant.*) Er hat sich am meisten an Flaubert gebildet. Mit diesem hat er die einfache prägnante Fassung

*) 1850—1893.

des Stils gemein, mit Zola die mangelnde Psychologie. Im Gegensatz zu Zola tritt bei ihm das Milieu mehr zurück. Maupassant stellt die Erscheinungen des Lebens dar als kalter, leidenschaftsloser Beobachter, ohne eine Spur von sympathischer Teilnahme. Ihn interessieren die menschlichen Persönlichkeiten mit Rücksicht auf die Konflikte mit andern oder mit sich selbst. Namentlich sexuelle Probleme erörtert er. In seinen letzten Novellen verfiel er immer mehr in pathologische Sondertümlichkeiten, die die beginnende Zerrüttung seines Nervensystems deutlich anzeigten.

Diese Vorliebe für pathologische Sujets findet sich auch bei Edmond*) und Jules Goncourt.**) Sie haben in der naturalistischen Technik die letzten Konsequenzen gezogen. Sie haben die Reportage in den Dienst der Litteratur gestellt. Diese vertritt bei ihnen die Psychologie. Sie haben alles aufgezeichnet, was ihnen nur irgendwie aufgefallen ist, und haben daraus ihre Gestalten konstruiert, die mitunter zu bizarr sind, um noch wirken zu können. Man kann bei den Goncourts das Gruseln lernen. Die Art und Weise, wie in Renée Mauperin der Todeskampf Renées geschildert ist, bedeutet den denkbar möglichen Realismus.

Der Stil der Goncourts ist hochentwickelt, manchmal zu künstlich, um noch als künstlerisch gelten zu können. Die Goncourts haben in der Extravaganz ihrer Sprachen vorbildlich gewirkt auf die Impressionisten, wenn auch deren Gebiet ein ganz anderes ist.

Wir haben bereits früher von dem Impressionismus gesprochen und müssen uns hier auf eine kurze Andeutung beschränken, weil diese Gruppe von dem eigentlichen Naturalismus doch schon sehr entfernt steht. Ihre Domäne

*) 1822—1896.

**) 1830—1870.

ist die menschliche Seele und enger begrenzt das eigene Ich. Man muss bis Stendhal*) zurückgehen, um den Ursprung dieser Richtung aufzusuchen. Wir haben bisher Stendhals keiner näheren Erwähnung gethan. Er hat mehr Berührungspunkte mit der Romantik. Er ist zwar modern, aber nicht eigentlich naturalistisch. Er antecipiert die Probleme einer späteren Zeit. Der Hauptfaktor bei Stendhal ist die Psychologie, sein ganzes Studium wendete sich dem menschlichen Innern zu, dem Coeur humain. Er ist „Brunnengräber der Seele“ und als solcher massgebend für Paul Bourget.**) Zur Charakterisierung Bourgets genügt das Kap. III. gesagte. Er steht schon in mancher Beziehung in direktem Widerspruch zum Naturalismus. Mehr noch gilt das von seinen Schülern, den Impressionisten oder wie sie sich selbst nennen Intuitivisten. Sie kehren den Fehler der Naturalisten, nur ausschliesslich die Aussenwelt zu betrachten, in das Gegenteil um. Sie beschränken sich ganz auf die Seelenzergliederung. Ihre Methode hat Edouard Rod gekennzeichnet: „Regarder en soi, non pour se connaître ni pour s'aimer, mais pour connaître et aimer les autres; chercher dans le microcosme de son coeur le jeu du coeur humain; partir de là pour aller plus loin que soi, et parce qu'en soi, quoiqu'on dise, se réfléchit le monde“ ***.)

V.

Wir wenden uns jetzt dem Naturalismus; in Deutschland zu. Er ist ein fremdes Gewächs auf unserem Heimatsboden. Er wurzelt nicht wie bei den Skandinaviern in der Eigenart des Volkes und entspringt auch

*) Henri Beyle (Stendhal) 1783—1872.

**) geb. 1852.

***) E. Rod, Les trois Coeurs 1890 Préface

nicht wie in Frankreich dem Bedürfniss der Reaktion gegen eine ausschweifend gewordene Phantasie. Er ist importierte Ware. Er hat in allen Ländern Anleihen gemacht und hat die verschiedenen Motive entweder einfach kopiert, oder zu einem systemlosen Eklektizismus vermischt.

Zolaismus, Ibsenianismus, Naturmystik, Dostojewskyschem Psychologismus, Tolstojschem Asketismus; allen diesen Elementen begegnen wir bei einer Uebersicht über die Erzeugnisse des deutschen Naturalismus.

Die blaue Wunderblume der Romantik war in Deutschland längst verblüht. Ein kräftiges Geschlecht hatte den Boden der Litteratur befruchtet, und manches lebenstarke Erzeugnis war gediehen. Wir brauchen nur ein paar Namen zu nennen. Immermann, Hebbel, Ludwig, Freytag können sich wohl hören lassen. Sie vertraten eine echte Kunst, sie kannten ihr Volk und seine Bedürfnisse. Auch konnte man ihnen gewiss nicht vorwerfen, dass sie die Wirklichkeit fälschten und ihr Reich in ein Wolkenkuckuksheim verlegten. Die Vertreter der Naturwahrheit hatten also nicht nötig, ihre Vorbilder im Auslande zu suchen. In der That sehen wir auch, dass gerade die besten der deutschen Schriftsteller, wenigstens auf dem Gebiete des Romans, sich fern hielten von der Beräucherung fremder Grössen und von ihrer Nachahmung. Männer wie Gottfried Keller, Theodor Fontane, Friedrich Spielhagen und auch Hermann Sudermann in seinen Romanen sind sich ihrer eignen Kraft bewusst. Sie wurzeln in dem Boden ihres Volkes und ihrer Zeit und finden in ihrer eigenen, starken Persönlichkeit die Ausdrucksmittel der künstlerischen Gestaltung. Dabei sind sie nichts weniger als Idealisten. Sie haben sich alle Vorteile der Beobachtung und realistischen Wiedergabe zu Eigen gemacht, ohne sich durch sklavische Abhängigkeit an ein zweifelhaftes

Princip zu ketten. Sie denken zu hoch von der Kunst, als dass sie sie in den Dienst einer Partei stellen und über alles erhaben steht ihnen das Bedürfniss der künstlerischen Unabhängigkeit von jedem Dogma. Auch sie sehen die Schäden der Zeit und legen dieselben rücksichtslos bloss, ohne deshalb für all das Erfreuliche, Starke und Schöne, das, wie zu allen Zeiten, so auch heute noch in Erscheinung tritt, blind zu sein.

Daneben können wir jene sezessionistische Bewegung, die man als die der Jüngstdeutschen zu bezeichnen pflegt, nur als einen fremden Tropfen in unserem Blute betrachten, als eine Krankheitserscheinung unserer dekadenten Zeit.

Und doch ging diese Bewegung anfänglich aus von durchaus gesunden Tendenzen. Es war die Auflehnung gegen eine durch raffinierte Überkultur erzeugte Sterilität in Gesellschaft und Kunst, die sie hervorrief.

Man muss sich das Situationsbild der achtziger Jahre in Deutschland und speciell in Berlin, wo die Bewegung ihren Ausgang nahm, vergegenwärtigen. Es war die Zeit des Gründertums, des jüdischen Liberalismus, der Korruption der Sitten. Dieses Milieu schildert Sudermann treffend in Sodoms Ende.

Die Hauptstadt des neu gegründeten Deutschen Reiches suchte der alten Metropole des Geschmackes und der Lebenskunst den Rang abzulaufen. Berlin muss Weltstadt werden, lautete die Parole. Man importierte französische Mode, französische Kunst und französische Litteratur. Man versuchte sich in läppischer Nachahmung französischer Sitten und Pikanterien. Die seichten Geistreichigkeiten der Lindau und Consorten; — eine sittliche Decadence, ins Sentimentale übertragen, um sie den Deutschen geniessbarer zu machen, also doppelt geschmacklos, — beherrschten den Tagesgeschmack.

Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Sie trat ein mit voller Wucht und auf allen Gebieten zugleich. In der Politik, in der Kunst, in der Litteratur. Der Sozialismus erhob sich. Seine Ideen wurden von einer revolutionär gesinnten Jugend mit Begierde ergriffen und in die Litteratur gebracht. Die Malerei war bereits vorangegangen. Das Auftreten der Franzosen mit ihren Effekten des Plein air und den naturalistischen Motiven auf den deutschen Kunstausstellungen der achtziger Jahre bedeutete den vollen Sieg der neuen Richtung. Unbeschadet der sozialistischen Ideen machte sich bald auch das extreme Gegenteil in der Litteratur breit: Der Individualismus Nietzsches. Man vermischte die verschiedenartigsten Elemente. Es war eine Verwirrung sonder Gleichen. Alle möglichen philosophischen, ethischen, sozialen und ästhetischen Motive zu einem widerspruchsvollen Eklekticismus vereinigt, das war die Signatur jener Epoche. Das einzig Gemeinsame, was diese Stürmer und Dränger hatten, war der Hass gegen alles Konventionelle und die Verachtung jeder künstlerischen Disciplin. Man muss, um diese unbegreifliche Verwirrung zu verstehen, in Betracht ziehen, dass diese Jüngstdeutschen meist Studenten waren. Man war jung und kritiklos. Man war erbittert über die herrschenden Zustände; man wollte Gesellschaft und Kunst reformieren, ohne weder künstlerische Einsicht, noch verständige Mässigung zu besitzen. Daher wurde alles ins Masslose übertrieben und das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Man war brutal, aber ehrlich.

Man missverstand die Tendenz der französischen Naturalisten. Die Nachahmer Zolas hielten sich an das photographische Kopieren und die ausschliessliche Wiedergabe des Hässlichen und Gemeinen, ohne den sittlichen Ernst und die meisterhafte Beherrschung der Mittel zu besitzen. Maupassants grazieuse Sinnlichkeit wurde unter

den derben Fingern der Tovote ins Gemeine verzerrt. Die subtile Psychologie Dostojewskjs artete bei den Nachahmungsversuchen der deutschen Jüngsten in pathologische Perversität aus.

Es fehlte jeder Massstab der Erfahrung. Jene Künstler: Zola, Maupassant, Dostojewskj waren gereifte Männer, sie standen mitten im Leben und hatten aus jahrelanger Beobachtung die Summe ihrer Erfahrung gezogen. Die deutschen Naturalisten waren kaum der Schule entwachsen. Ihre Welt ist die Strasse und das Nachtcafé, das Weib erscheint ihnen in der Gestalt des Studentenmädels und der Kellnerin. In diesen Milieus machen sie ihre Studien. Die Rehabilitationsversuche der Dirne, die nach dem Beispiel Prevôts Dumas fils wieder zur Sprache gebracht, wurde ein Hauptthema. Die Liebe überhaupt wird zum unerschöpflichen Gegenstand der Erörterung und namentlich die sogenannte freie Liebe als ein erstrebenwertes Ideal hingestellt. Alles oberflächlich und ungenügend begründet.

Es ist erklärlich, dass die öffentliche Meinung die Richtung als Konfektioneusen- und Kellnerinnenlitteratur verächtlich abgethan hat und dass die Kritik sie als unhistorisch, nachempfindend und unkünstlerisch verwarf.

Indessen darf man Folgendes nicht ausser Acht lassen. Einmal, dass die gekennzeichneten Auswüchse keineswegs die gesamte deutsche Litteratur umfasste — wir haben oben auf die Ausnahmen hingewiesen — und zweitens, dass es eben Auswüchse waren: veranlasst durch den Übereifer jugendlicher Stürmer und Dränger, die jetzt älter geworden, selbst über ihre damaligen Jugendsünden lächeln.

Man pflegt auch über die Sturm- und Drangperiode ein summarisches, abfälliges Urteil auszusprechen. Man wirft ihr Unmoralität, Versündigung an den heiligen Gesetzen der Kunst, Zuchtlosigkeit u. s. w. vor, ganz

wie den heutigen Jüngsten. Man bedenkt aber nicht, dass die Blüte der klassischen Epoche aus dem Erdreich entsprossen ist, das die Stürmer und Dränger aufgewühlt hatten und dass unsere grossen Dichter, Goethe und Schiller an der Spitze, in ihrer Jugend eng mit den Bestrebungen jener Revolution verwachsen gewesen und sich in dieser Bewegung ihre ersten litterarischen Erfolge verdient.

Aus der grossen Menge der damaligen Kraftgenies: Goethe, Lenz, Bürger, Klinger, Voss, Heinse u. s. w. sind es nur wenige, die in der Bewegung stecken blieben. Bei den anderen ist aus dem gährenden Most edler Wein geworden.

Auch der jüngstdeutsche Sturm und Drang hatte bald seine Rolle ausgespielt; die zuchtlose Kraftmeierei hat einer kühleren Überlegung Platz gemacht. Man sah ein, dass man im Begriffe war, offene Thüren einzurennen. Seine Verdienste bleiben dem deutschen Naturalismus unbenommen. Er hat seine Aufgabe etwas zu stürmisch aufgefasst, zu knabenhaft unreif, er hat zuviel unsaubere Elemente am Rocksaum mitgeschleift und mehr als nötig das Animalische im Menschen betont. Aber er hat auf unsere Zeit gewirkt wie ein reinigendes Gewitter. Er hat mit einer Menge von Vorurteilen und Konventionen aufgeräumt, die den Künstler von allen Seiten einschränkten. Er hat eine Menge von Fragen aufgeworfen, zu deren Beantwortung ihm allerdings die Autorität fehlt. Er hat das Gefühl für psychologische Motivierung gestärkt und den Stil zu differenzieren gesucht.

Die Tragweite dieser Bewegung lässt sich heute noch nicht überblicken. Wir müssen warten, bis die Elemente, die die gährende Revolution in Aufruhr gebracht, in dem Geist eines grossen Könners zu kraftvollen Organismen zusammenschiessen.

VI.

Der Naturalismus hat eine ganze Reihe von Angriffen erfahren. Die Vorwürfe, die man ihm macht, lassen sich im Wesentlichen auf folgende 5 Hauptpunkte zurückführen:

1) Der Naturalismus negiert das Wesen aller Kunst.
2) Der Naturalismus würdigt den Künstler zum Kopisten herab.
3) Der Naturalismus entwürdigt durch die Forderung der Wissenschaftlichkeit die Kunst zur Dienerin der Wissenschaft.
4) Der Naturalismus ist unmoralisch.
5) Der Naturalismus ist nicht wählerisch genug in Stoff und Ausdruck.

Der berechtigteste Einwand scheint der, dass der Naturalismus der Kunst mit der Phantasie auch ihre höchste Würde und ihren höchsten Vorzug raubt. Die Phantasie erhebt uns aus dem streng logischen gesetzmässigen Gefüge der Wirklichkeit hinauf in eine freiere Scheinwelt. Wir lassen uns von ihr das vorzaubern, was uns die Wirklichkeit vorenthält. Ein schöner Traum entzückt uns: in der Phantasie haben wir die Gabe, uns jederzeit in ein Traumland zu versetzen. Die Kunst ist dem Menschen ebenso sehr Bedürfniss, wie die Erkenntnis. Neben die treibenden Faktoren des Erkennens und Vorstellens tritt das Gefühl und das Erfordernis des Geniessens. Wir haben schon öfter auf die Verwandtschaft des Kunstschaffens mit dem Spieltrieb hingewiesen. Was dem Kinde das Spiel, das ist dem Erwachsenen die Bethätigung der Phantasie. Eine Kindheit ohne die fröhliche Beschäftigung des Spiels ist freudlos und düster; man zerstört die unbefangene Selbstzufriedenheit des Kindes, wenn man ihm sein Spielzeug nimmt. Ebenso geht es dem erwachsenen Menschen, wenn man ihm die

Phantasie raubt. Zwar giebt es auch scheue Kinder, die das Spiel fliehen, wie es auch Menschen giebt, die kein Organ für die Kunst haben; aber beide werden wir als verkümmerte, krankhafte Ausnahmeerscheinungen betrachten.

Übrigens ist es dem Naturalismus mit seiner Verbannung der Phantasie gar nicht so ernst. Er öffnet ihr wieder ein Hinterpförtchen. Er kommt eben gar nicht ohne sie aus. Sie ist so mit jeder gestaltenden Kunstbeschäftigung verwachsen, dass sie immer und immer wieder unterläuft, dass sie sich als täuschender Schleier vor die Augen des Wirklichkeitsschilderers senkt, und ihm bei der Wiedergabe des Gesehenen unbemerkt die Feder oder den Pinsel führt. Wodurch erklärt sich sonst die Thatsache, dass zwei Schilderungen einer und derselben Sache niemals ganz gleich sind, ebenso wenig wie zwei bildliche Reproduktionen desselben Vorwurfs.

Wir haben bei Zola gesehen, ein wie grosser Phantast dieser eifrige Apostel der Wirklichkeit ist. Aber selbst da, wo er seine Phantasie vollständig zu meistern glaubt, wo er sich ganz peinlich nur an die Wirklichkeit hält, wird es doch nicht gelingen, ein adaequates Bild derselben zu geben. Es ist also gar nicht nötig, die Phantasie mit Gewalt auszutreiben, wenn man den erstrebten Zweck doch nicht erreichen kann. Im Gegenteil wird das durch die Beobachtung gewonnene Bild einen lebenswahren Eindruck machen, wenn man es aus der Phantasie ergänzt, es gewissermassen retouchiert.

Man nehme die naturalistischen Werke und untersuche sie auf ihre Wirklichkeitstreue. Trotz aller Ausführlichkeit in der Detailschilderung, trotz der charakteristischen Färbung der Sprache, trotz aller Ausmalung bleibt das Ganze gegenüber den Situationen und Geschehnissen in der Wirklichkeit nur Skizze, nur ein Auszug.

Wir wollen einen kurzen Abschnitt nehmen aus Zolas „Mutter Erde“. In dem II. Kapitel wird die Amtsstube eines Notars geschildert. Es heisst da in der deutschen Übersetzung von Carlowitz: „Es war an einem Sonnabend, als in dem schäbigen, schmutzigen Bureau des Notars drei Schreiber emsig ihren Obliegenheiten nachgingen, d. h. nur zwei von ihnen schrieben, der jüngste, ein blasser, verhungert aussehender Junge von kaum fünfzehn Jahren, sah träumerisch und melancholisch zum Fenster auf die öde, langweilige Strasse hinaus. Ein dumpfer Geruch von vertrockneter Tinte und vermoderten Akten erfüllte die Luft des engen Gemachs.“ Das ist alles, was über das Milieu gesagt ist. Gewiss, es genügt vollkommen, es ist sogar sehr anschaulich geschildert und giebt uns eine lebhafte Vorstellung dieser Schreibstube. Aber ist das auch Alles, was der Beobachter gesehen? Er hat doch das ganze Zimmer vor sich; er musste uns, wenn er konsequent sein wollte, die Farbe des Fussbodens, die Beschaffenheit der Tapeten, das Aussehen der Möbel mitteilen, er musste jeden Umstand verzeichnen, der ihm auffiel. Etwa, dass ein Stuhl zerbrochen, ein anderer höher war wie die übrigen wegen der Kleinheit des darauf Sitzenden; er musste uns sagen, dass eine Uhr da hing, die die und die Zeit angab, kurzum, kein noch so geringfügiges Detail durfte er uns unterschlagen. Auch von den Personen musste er uns erzählen, was er sah. Er sagte uns nur von dem Einen, dass er blass, verhungert aussah und zum Fenster hinaus schaute. Aber das ist doch nicht die ganze Personalbeschreibung. Und wie sahen die beiden Anderen aus? sie nahmen sicher verschiedene Stellungen ein. Der eine hatte vielleicht den Kopf in die linke Hand gestützt, während er mit der rechten schrieb, der Andere hatte sie flach auf dem Papier liegen. Welche Kleidung trugen die Schreiber,

welche Haare, Augen etc. hatten sie? Wir sehen, wir werden mit Fragen nicht fertig, und der Autor müsste für jeden geringen Umstand ganze Bogen voll beschreiben. Wir kommen also mit der naturalistischen Forderung, alles abzuschreiben, was man sieht, nicht weit.

Wir sehen in dem vorliegenden Fall sofort ein, warum gerade nur der Jüngste, der Träumer, von den Anwesenden näher geschildert ist, weil er nämlich in dem Roman später noch eine Rolle spielt. Dies kann aber der Schriftsteller nicht wissen, wenn er nur kopiert, sondern nur, wenn er bewusst komponiert; wenn er nach bestimmtem Plan, nach einer Idee arbeitet und aus den vorliegenden empirischen Daten die auswählt, die er als Bausteine zu seinem Werke braucht.

Wir sehen also, der Künstler kann gar nicht schlechtweg abschreiben, er muss komponieren, muss auswählen und ummodeln. Zola hat vielleicht in der Schreibstube gar keinen blassen Jungen gesehen, der zum Fenster hinaussah; er braucht ihn aber, um Stimmung zu schaffen, und in der That wirkt er hierzu ganz vorzüglich. Der Autor verfährt also mit bewusster Absicht, aus einem harmonisierenden Gefühl heraus: er ist also Dichter. Er verfährt im Grunde gar nicht anders wie der sogenannte idealistische Künstler auch; er komponiert ein Werk nach einer Idee, die er zu Grunde legt, aus Daten, die er irgendwo gesehen oder erfahren. Der Idealist kann auch nur das wiedergeben, was er aus der Erfahrung hat, sei es direkt oder indirekt, wie wir in der Einleitung gesehen haben.

Dadurch, dass der Künstler die Wirklichkeit gar nicht kopieren kann, löst sich der oben sub 2. erwähnte Vorwurf in sich selbst auf. Er lässt sich mit dem 5. Vorwurf auf den Satz reducieren, dass der Naturalismus gegen die Kunst sündigt, indem er durch einseitige Übertreibung die Wirklichkeit fälscht.

Über das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft haben wir in Kap. III eingehender gesprochen. Die Kunst dient weder der wissenschaftlichen Beschreibung, noch dem wissenschaftlichen Experiment. Sie hat weder die Naturgeschichte und Kulturgeschichte, noch die Psychologie zu ersetzen. Ihre Thätigkeit ist eine spielende; mit Hilfe der Phantasie schafft sie aus den Daten der empirischen Wirklichkeit neue Gebilde, die allerdings in sich den Forderungen logischer und psychologischer Motivierung entsprechen müssen. Damit aber erschöpft sich die Abhängigkeit. Die Kunst hat ihre ewig gültigen Gesetze, wie kann sie also mit der Wissenschaft korrespondieren, die täglich ihre Ansichten wechselt und eine Theorie durch die andere verdrängt? Die Wissenschaft fordert das Zurücktreten der Persönlichkeit, die Kunst im Gegenteil die kraftvolle Betonung derselben. Sie ist der Ausdruck einer Weltanschauung, die ein genialer Mensch sich aus der Summe seiner Erfahrungen bildet. Sie kann sich also unmöglich in ein Schema pressen lassen. Die Kunst entspricht einer Forderung des Gemüts, die Wissenschaft einem Bedürfnis des Verstandes. Sehnen, Glauben und Fühlen sind die Leitsterne der Kunst, ihre Mittel das freie Schaffen der Phantasie; die Wissenschaft ist bestimmt durch den Erkenntnistrieb; ihre Methoden sind Behaupten, Beschreiben, Beweisen.

Vischer sagt: „Wenn ich zum Dichten gestimmt bin, kommt mir die Wissenschaft, das philosophische Denken ärmlich vor. Wenn ich Wissenschaft treibe, erscheint mir alle Kunst dagegen als Spielerei. Der Poet ist Schöpfer eines Vollen, Ganzen, wohl! Die Natur ist auch Schöpferin, wunderbar, aber der Geist erkennt die Blindheit in ihrer Genialität. Sie ist Genie und Gans!“

Schwerwiegend scheint für den Naturalismus der Vorwurf der Unsittlichkeit. Doch werden wir bei näherem Zusehen finden, dass es nicht so schlimm ist.

Die Moral als solche hat mit der Kunst direkt nichts zu thun. Die Normen des Sittlichen sind auch viel zu variabel bei den einzelnen Völkern und Zeiten, um als Massstab gelten zu können. Ein Künstler, der die Zwecke des Wahren und Schönen als Leitsterne im Auge hat, wird das dritte Moment, das Gute nicht ausser Acht lassen. Er wird sich als Mensch den immanenten Gesetzen der Ethik beugen und diese kann er dann auch in seinen Werken nicht verleugnen. Die Kunst selbst können wir aber unmöglich moralischen Tendenzen dienstbar machen.

Wenn man dem modernen Naturalismus — wir sprechen, wohlbemerkt, von der Richtung als solcher und nicht von den Auswüchsen einzelner Vertreter — den Vorwurf der Unsittlichkeit macht, dann ist eben jede Besprechung und Kritik verderbter Zustände unsittlich. Dann ist die Bibel unsittlich, weil sie Beispiele aus dem Geschlechtsleben des Menschen entnimmt und diesbezügliche Regeln giebt, dann ist die Medizin unsittlich, wenn sie sexuelle Leiden behandelt, dann ist die öffentliche Wohlfahrtspflege unsittlich, die dem Überhandnehmen der Prostitution und geheimen Laster entgegentritt. Dann ist jede Bestrebung unsittlich, welche die Schäden der Menschheit aufdecken und heben will. Nichts anderes ist die Absicht des Naturalismus. Man mag mit Recht ihm diese Aufgabe streitig machen, die dem Wesen der Kunst widerspricht. Man mag die Tendenz tadeln; man mag die Wirkung der Abschreckungsbestrebung durch die Mittel der Darstellung in Zweifel ziehen; die Absicht selbst war eine durchaus lautere. Einzelne Übertreibungen übereifriger Zeloten und die Ausschreitungen sensations-

süchtiger Nachahmer darf man der Richtung nicht als Vorwurf anrechnen. Unsittlich waren die Obscönitäten der Lohenstein und Hoffmannswaldau, unsittlich waren die Frivolitäten Crebillons, unsittlich die den Franzosen abgeborgten Pikanterien der Lindau'schen Konversationsstücke, welche der deutsche Naturalismus aus dem Tempel der Kunst hinausfegte. Der Naturalismus hat von vornherein mit gesunden, ethischen Tendenzen eingesetzt: er hat sich mit Heftigkeit gegen Lüge und Heuchelei, gegen Scheinmoral und Strebertum gewandt. Es wäre grösster Unverstand, einen Flaubert, Ibsen, Zola, Tolstoi, Dostojewskij unsittlich zu nennen.

Dass die Mittel der Darstellung so starke sind und der Schriftsteller vor keiner Deutlichkeit zurückschreckt, das bringt die Theorie des Naturalismus mit sich. „Wie der Chirurg das Blut nicht sieht und das Schreien der Patienten nicht hört, sondern nur von der Idee seiner Operation erfasst ist, wie der Anatom und Physiologe über die Idee seiner Wissenschaft das Grausige überwindet, so darf sich auch der naturalistische, experimentelle Romanschreiber nicht besinnen, aus Liebe zur Wahrheit den völligen Zerfall zu schildern, den eine Leidenschaft in einem Menschen bis in den Kern hinein vollbringt."*)

Die Naturalisten hatten eine hohe Meinung von ihrem Beruf, wenn sie auch die ästhetischen Forderungen verkannten. Auf dieser Seite liegt vielleicht ihr grösstes Verdienst. Sie haben die Menschen gezwungen, über die Schäden der Gesellschaft nachzudenken, und haben gezeigt, wo der Hebel anzusetzen ist.

Für unreife Geschlechter und moralische Schwächlinge sind freilich die Werke des Naturalismus nicht geschaffen; aber ebenso wenig auch ein Tizian und Daneckers Ariadne oder Aristophanes' Komödien und Goethes Römische Elegien.

*) Zola: Lettres à la Jeunesse p. 84.

Und wer möchte diesen ihre Berechtigung absprechen? Die Kunst ist für Erwachsene und für geistig Mündige da. Leo Berg schreibt zu dieser Frage*): „Man wirft den modernen Schriftstellern vor, dass sie die Jugend verführten. Diesen Vorwurf erhebt man auch gegen die neue Philosophie, überhaupt von jeher gegen alles Neue. Und stützt man sich nicht immer auf die überzeugendsten Argumente? — — Fand man nicht in der Tasche einer jungen Selbstmörderin den Werther? Fand man nicht bei Werther die Emilia Galotti? War dieser krankhaft empfindsame Werther nicht ein Klopstock-Schwärmer? Oder ist Rebekka West nicht Darwinistin? Haben sie nicht also Recht, die Philister? Dass es sich aber umgekehrt verhalten könne, dass der Patient zum Arzt läuft, weil er sich krank fühlt und sich nicht selbst zu raten oder zu helfen weiss, oder dass jenes Seelenleiden eben jene Jünglinge und Mädchen gerade zu diesen Büchern greifen lässt, weil sie hier Namen und Mittel für ihre Leiden finden, — oder vielleicht auch süsse Gifte, Opiate zur Betäubung marternder Schmerzen, — kurz, dass eben das Leiden das Motiv ist, das sie gerade diesem Zauberer in die Arme führt.“

Wir haben den Naturalismus gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit in Schutz genommen, — dagegen können wir ihm den der einseitigen Übertreibung nicht ersparen. Verleitet von der revolutionären Tendenz verwirft man nun Alles, was früher gültig war. Hatte der einseitige Idealismus das Hässliche zu beschönigen versucht oder war ihm ganz aus dem Wege gegangen, so verfolgt der Naturalismus gerade das Gegenteil. Er sucht mit Vorliebe die Nachtseiten des Lebens auf und behandelt die grausigen, hässlichen Probleme; drängt sie nicht allein in den Vordergrund, sondern beschränkt sich gar zu oft aus-

*) Berg: Naturalismus p. 28.

schliesslich auf sie. Wenn die Naturalisten Recht hätten, dann sähe es allerdings schlecht auf der Welt aus. Es ist sicher nicht zu leugnen, dass alle die Verbrechen und Laster, die Schäden und Auswüchse in Wirklichkeit recht häufig und sehr ausgedehnt vorkommen, vielleicht häufiger als das Gegenteil; aber doch nicht ausschliesslich. Trotz „l'Assommoir“ und „Germinal“ glauben wir nicht an die völlige sittliche Verkommenheit der Arbeiterkreise, trotz „la Terre“ halten wir nicht alle Bauern schlechthin für „bêtes“; trotz Strindbergs perversen Ausfällen gegen das andere Geschlecht ist für uns der Glaube an das Ewig Weibliche nicht erloschen und Dostojewskijs pathologischen, zersetzenden Seelenanalysen mit ihren trostlosen Ergebnissen können wir eine Fülle von Beispielen der gesundesten Geistes- und Nervenkonstitutionen entgegen setzen.

Unser Geschlecht wäre den Anstrengungen, die die Ausdehnung des Verkehrs, der Industrie, der Jagd nach dem Glück etc. stellen, garnicht gewachsen, wenn es nicht im Grunde ein robustes wäre. Die Nevrosen und Seelenzerrüttungen sind Auswüchse der Decadence. Es sind richtige Bourgeoiskrankheiten, eine Folge geistiger Überbürdung. Es giebt Millionen Menschen, ganze Stände wie Landedelleute, Bauern, Militärs, die von der modernen Krankheit unberührt sind.

Der physische und psychische Verfall unserer Zeit existiert bloss in den Köpfen der Decadenten. Unsere Zeit ist weder körperlich, noch geistig, noch moralisch minderwertiger als die frühere. Die Naturalisten gehen in ihren Anklagen entschieden zu weit.

Hermann Bahr, der mit Vorliebe mit frivolen Paradoxen spielt, schreibt: „Wenn einer wirklich herzigen Engelchen begegnet, mit hellgrünen Tupfen an den rosigen Schwingen, der erzähle getrost sein niedliches Abenteuer. Und ich gebe es Ihnen mit ehrenwörtlichem

Gelöbnis, schwarz auf weiss: den Tag, an welchem ich die erste honette Frau, aber komplett honett, gefunden haben werde, und einen gänzlich ungehörnten Gatten, das will ich sofort in sehr gereimten Alexandrinern langweilig besingen, nämlich wenn ich nicht zuvor, unter stillen Blumen irgendwo, die träumen, langsam längst vermodert bin." *) Man muss aber auch den Satz lesen, der diesem Passus vorangeht. „So offenbare denn jeder, was in seiner Seele geschieht, verkünde die Welt, welche er erlebt hat, beichte sich aus redlich erforschtem Gewissen." Dieser Satz enthält den Schlüssel zu dem vorigen. Wenn Hermann Bahr in der Welt, „die er erlebt hat", nur immer Ehebruch und Treulosigkeit gefunden hat, so hätte er sich eben einmal in einer anderen umsehen sollen; nur muss er uns nicht glauben machen wollen, dass seine Welt die Welt schlechthin bedeute.

Gegenüber diesen Nachteilen wollen wir nicht ungerecht gegen die Vorzüge des Naturalismus sein. Er hat, wie Berg richtig hervorhebt, vor allem der Indifferenz in künstlerischen Fragen ein Ende gemacht. „Er peitscht das Publikum aus seiner Interesselosigkeit heraus. Hier, wo überall die geheimsten Wunden der Kulturmenschheit aufgedeckt werden und die grössten Interessen des Lebens auf dem Spiel stehen, hat die alte Interesselosigkeit des Kunst-Schauens ein Ende." **)

Die naturalistische Richtung hat so viele Fragen aufgeworfen und eine so empirische Wendung genommen, dass die Kunsttheorie davon nicht unberührt bleiben kann. Die Aesthetik muss sich dem allgemeinen Zug der Wissenschaften anschliessen. Das Prinzip der künstlerischen Nachahmung ist in den Vordergrund getreten; die neu aufstrebende Wissenschaft der Psychologie liefert,

*) Herm. Bahr: Die Überwindung des Naturalismus p. 15.
**) Berg: Naturalismus p. 226.

neben der bewährten retrospektiven Methode durch das Experiment, der Schwesterdisciplin wichtigen Beistand. Eine neue Aesthetik auf psychologischer Basis ist die Forderung.

Ein weiterer, wichtiger Vorteil des Naturalismus ist die hochentwickelte Technik, die er geschaffen. Dem modernen Künstler stehen Wirkungen zu Gebote, die man früher kaum geahnt hat. Die Kunst ist in dieser Beziehung nicht umsonst bei der exakten Wissenschaft in die Schule gegangen. Das Auge wird geschärft durch peinlich genaue Beobachtung, der Verstand wird durch strenge logische Schulung geübt, das Gefühl durch das intime Studium der Psyche kontrolliert und bestimmt.

Diese Technik kann der Kunst nicht mehr verloren gehen; sie wird dem Dichter unabweisbares Bedürfnis, welcher Richtung er auch immer angehört und welche Stoffe er wählt.

Von grosser Wichtigkeit, wenn auch nur von secundärer, ist der Naturalismus auch für die Kulturgeschichte unserer Zeit. Er wird der Forschung späterer Zeit reiches Material für die Kenntnis der Sitten, Gebräuche und Verhältnisse unserer Epoche bieten und, bei der wissenschaftlichen Gründlichkeit des Naturalismus, auch verlässliches Material.

Heute ist die Rolle des Naturalismus ausgespielt. Er hat sein Inventar erschöpft. Er hat alle und jede Erscheinung des Lebens nach allen Seiten hin beleuchtet und dargestellt und es blieben ihm nur ewige Wiederholungen. Künstler und Publikum sind dieser überdrüssig geworden.

Der deutsche Naturalismus hat im Roman längst abgewirtschaftet. Die Bewegung ist mit derselben Plötz-

lichkeit, mit der sie entstanden, wieder verschwunden. Bleibende Verdienste hat sie sich nur im Drama errungen.

Aber auch die Franzosen werden der Formel untreu. Schon vor einem Jahrzehnt begann die allmähliche Schwenkung zum ausgesprochenen Psychologismus und Spiritualismus. Maupassant, einer der überzeugtesten Physiologisten, schrieb schon im Jahre 1890 bei der Veröffentlichung seines Romans „Notre Coeur“ in der Revue des deux Mondes: „Die Kombinationen, die zwischen Handlungen und Personen denkbar sind, mögen zahlreich sein, aber schliesslich erschöpft sich doch unser Sack; die Gefühlswelt dagegen bietet uns neues Material in ungeahnter Fülle und die Analyse der Regungen der Seele, verfolgt bis in ihre geheimsten Schlupfwinkel ist das Gebiet, auf dem wir uns frei bewegen können. Hier gilt es beobachten, erforschen.“

Die Impressionisten Rod, Huysmans, Barrés spielen sich zwar noch als Schüler Zolas auf, verlegen sich aber ganz auf die psychologische Nuance; ihr Gebiet ist das Pathologische, und von der Nachahmung der Natur sind sie am weitesten entfernt. Der Altmeister Zola selbst gerät immer mehr ins Doktrinäre. Aus dem Beobachter, dem leidenschaftslosen Schilderer, wird der Agitator. Er schreibt die Epopoe der Arbeit und der Fruchtbarkeit, und sein dichterischer Schwung macht sich in den neueren Werken ebenso bemerkbar wie seine tendenziöse Übertreibung.

Ibsen hat die Feder aus der Hand gelegt, nachdem er im Lauf der Jahre seinen zweiten Häutungsprozess durchgemacht hatte. Ursprünglich durchaus Idealist, war er historischen Stoffen zugethan. In seinen späteren Tendenzdramen der Gesellschaftskritik und erblichen Belastung hat er dem Naturalismus und dem wissenschaftlichen Streben seiner Zeit Tribut gezollt; die letzten

Jahre haben ihn immer mehr in die geheimnisvollen Regionen des Symbolismus geführt. An einem scheint er verzweifelt zu sein, nämlich daran, das Menschengeschlecht bessern zu können. Der Mann, den kurzsichtiger Missverstand immer zum Pessimisten stempeln wollte und der doch von seiner Aufklärungs- und Förderungsmission durchdrungen war wie keiner, ist schliesslich wirklich pessimistisch geworden. In seinem letzten Werk „Wenn wir Toten erwachen“ klingt seine Resignation schmerzvoll aus.

Sein grosser Landsmann Björnson folgt dem Zug zur Mystik. Ebenso hat der inkonsequente Strindberg sich zur Kirche bekehrt.

Der greise Apostel von Jasnaja Polnaja predigt die Weltflucht, die Abtötung der Begierden und die Rückkehr zum Urchristentum.

Die Deutschen kehren zu ihrer alten Liebe, der Romantik, zurück. Schon das von Fulda begründete Märchendrama, das von Hauptmann und Sudermann mit mehr Berufung vertreten wurde, ist im Grundzug durchaus romantisch und bekommt bei Hauptmann durch die Verquickung mit naturalistischen Elementen eigentümlichen Reiz.

Man versucht noch andere Kombinationen. Hauptmann hat mit Glück erschütternde Realistik und zartgewebte Traumpoesie vereinigt im „Hannele“; Maeterlinck sucht die neue Kunst durch Verbindung von Romantik und Symbolismus. Er geht in dem Symbolisierungsbestreben so weit, dass selbst die Sprache gleichsam zum knapp skizzierten, primitiven Lallen wird. Ein Moment mehr, die „Stimmung“ zu erhöhen, auf die er vor allem Wert legt.

Auch die historischen Stoffe mehren sich und werden nach der realistischen Formel bearbeitet. Wir haben

das an Flauberts „Salammbô“ näher erläutert, und werden im nächsten Teil in Hauptmanns „Florian Geyer“ das naturalistische historische Drama kennen lernen. Sudermann (Teja), Schnitzler („Der grüne Kakadu“, „Paracelsus“), Halbe („Der Eroberer“), Ernst Rosmer („Themistokles“) haben mit mehr oder weniger Erfolg den neuen Ausdruck für das historische Genre gesucht. Auf diesem Gebiet scheint die Zukunft des Romans und Schauspiels zu liegen.

Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik, Mysticismus, Spiritualismus, das sind nur vorübergehende Reaktionen gegen eine allzustofflich gewordene Kunst. Der reiche Born der Geschichte war noch stets der Urquell für die künstlerische Gestaltung und wird es wohl auch für die Zukunft bleiben.

Der Naturalismus in der Schauspieldichtung.

I.

Die heftigsten Kämpfe hatte der Naturalismus auf dem Gebiet des Dramas zu bestehen gehabt. Der Geschmack war in Frankreich sowohl wie in Deutschland durch den Klassicismus, wozu in Frankreich noch der Einfluss der Romantik kam, in bestimmte, idealistische Bahnen gelenkt. Man war gewohnt, nur Schönes und Erhabenes dargestellt zu sehen, und selbst wo das Hässliche aufgenommen wurde, war es doch nur ein sekundäres Element und diente dem Schönen zur Folie. Neben der klassischen Tragödie hatte man harmlose Lustspiele und das bürgerlich sentimentale Schauspiel, das Biederkeit und Wohlanständigkeit atmete. Edle, aufopfernde Liebhaber, junge, keusche, der Verführung siegreich widerstehende Jungfrauen, strenge Hausväter, humoristische Onkel aus der Provinz, verschmähte Nebenbuhler etc., das war das Inventar dieser Rührstücke. Es waren Geister zweiten und dritten Ranges, die für das Theater schrieben und die für die Litteratur wenig in Betracht kommen. Aber das Publikum kam auf seine Rechnung. Man fand seine Freude daran, nach des Tages Last und Mühe harmlos unterhalten zu werden, ohne dass der Geist allzu sehr dabei angestrengt wurde.

Diese geistige Unbefangenheit ging so weit, dass man selbst die Lindauschen Importen für durchaus reelle Ware hielt und unbedenklich der zweifelhaften Moral dieser Stücke zustimmte, weil man es eben nicht besser verstand.

Mitten in diese Idylle platzte nun der Naturalismus wie eine Bombe. Er störte mit seiner unbequemen Wirklichkeitsforderung den süssen Frieden von Grund auf. Gegen die naturalistischen Romane konnte man sich schützen, man kaufte sie einfach nicht. Aber das Theater wollte man sich nicht rauben lassen. Das war ein Bedürfnis, dessen man nicht entraten konnte.

Es erhob sich ein erbitterter Kampf um die neue Richtung. Schritt vor Schritt mussten sich die naturalistischen Antoren ihr Terrain erobern. Man staunte Stücke wie „Vor Sonnenaufgang“ oder „die Gespenster“ an wie Werke des Bösen. An einer regulären Bühne kamen sie überhaupt nicht zur Aufführung. Es bildete sich ein Kreis von Kunstfreunden, der Verein „Freie Bühne“ in Berlin, der sich das Verdienst erwarb, das deutsche naturalistische Drama aus der Taufe gehoben zu haben. Die erste Aufführung, die der Verein brachte am 20. Oktober 1889: Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ artete zu einem unglaublichen Theaterskandal aus, aus dem jedoch das neue Drama siegreich hervorging.*)

---

*) Auch in Frankreich, wo man doch im Allgemeinen toleranter ist, hatte das neue Drama anfänglich mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Man war bei dem Publikum, das durch die strenge klassische Tradition erzogen war, eine so deutliche und rücksichtslose Kritik der sozialen Schäden, wie sie Augier und Dumas übten, nicht gewohnt. Dumas musste es erleben, dass sich während der Première eines seiner Stücke ein biederer Zuschauer mit dem Ausruf „c'est *dégoûtant*“ erhob. Es ist das ein Seitenstück zu der Erstaufführung von „Vor Sonnenaufgang“, wo ein entrüsteter Zuschauer im letzten Akt eine Geburtszange über den Köpfen des Parterre schwang.

Allmählich hat sich der Sturm der Entrüstung gelegt. Auch die Censur, der man lange Zeit die Freigabe jedes einzelnen Werkes durch gerichtliche Prozesse abringen musste, zog gegenüber den „sitten- und glaubensfeindlichen“ Wirklichkeitspredigern gelindere Saiten auf. Die Hoftheater allerdings blieben den naturalistischen Werken vorerst noch verschlossen; erst ganz in letzter Zeit sind durch die Bemühungen verständiger Intendanten auch Hauptmann und Sudermann hofbühnenfähig geworden.

Auch das Publikum lernte anders denken. Man lernte einsehen, dass das Theater noch einen höheren Zweck habe, als den, bloss zu unterhalten. Man liess die jungen Mädchen, denen man die derbe Kost nicht zu bieten wagte, zu Hause und vertröstete sie auf eine Klassikervorstellung, die noch immer einen festen Bestand des Repertoires bildeten.

Man stellte sich den neuen Kunstwerken unbefangener gegenüber, zog Vergleiche und musste einsehen, dass die rührseligen Familiengemälde Birch-Pfeifferscher Observanz doch nicht den Inhalt des menschlichen Lebens erschöpfen, und dass die parfümierte Lindausche Konversationskunst nicht das A und O der dramatischen Kunst bedeute und an Sittlichkeit gewiss nicht erhaben war über den ernsten Wahrheiten der neuen Richtung.

Dazu kam noch, dass die Schriftsteller an den Schauspielern eine wirksame Stütze erhielten, die froh waren, den hohen Kothurn und das Jamben-Pathos, sowie die konventionellen Phrasen des Rührstücks verlassen und lebenswahre Menschen auf die Beine stellen zu können. So bildete sich der neu-realistische Stil der deutschen Bühne aus, dessen musterhafte Vertretung das Deutsche Theater in Berlin zeigt.

Wir können das moderne naturalistische Drama durch drei Hauptmerkmale kennzeichnen:

1) Es ist in der Stoffwahl beschränkt auf die bürgerlichen und niederen Stände.
2) Es ist revolutionär.
3) Es ist lehrhaft-tendenziös.

Diese einzelnen Merkmale können wir zurückverfolgen bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, wo sie in den Bewegungen der Aufklärung ihre gemeinsame Wurzel haben. Wir haben also in dieser Periode die Prämissen des heutigen Dramas aufzusuchen. Wir werden in dem von dem Engländer Lillo begründeten und von dem Franzosen Diderot theoretisch behandelten bürgerlichen Schauspiel, der „Comédie larmoyante“, die Anfänge des heutigen Milieustücks finden. Die revolutionäre Tendenz begegnet uns bei den Dichtern des Sturms und Drangs, von deren Bestrebungen auch der junge Goethe und der junge Schiller beeinflusst waren. Die lehrhafte Tendenz endlich beherrscht alle Faktoren der damaligen Litteratur.

Neben diesen drei Hauptmerkmalen werden wir noch manche Besonderheiten an dem naturalistischen Drama finden, die bedingt sind von dem Einfluss der Wissenschaften, namentlich der Psychologie und der sozialen Verhältnisse, und die dem naturalistischen Drama erst eine eigene, specifisch moderne Physiognomie verleihen.

Wir beschäftigen uns zunächst mit den historischen Prämissen des naturalistischen Dramas.

II.

Die Wurzeln des realistischen Dramas finden wir in der Aufklärungsperiode. Das achtzehnte Jahrhundert war beherrscht von einer Gährung, die sich auf allen Gebieten bemerkbar machte. Die allgemeine Grundtendenz war die des Suchens nach einer neuen Form. In der Philosophie

drängten die Gegensätze des Empirismus der Engländer und des Materialismus der Encyclopädisten einerseits und des Rationalismus andererseits zu einer eingehenden Untersuchung des gesamten Erkenntnisapparates, die dann Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft unternahm. In der Politik drängte sich als mächtiger Faktor der durch die Ideen Rousseaus und der Aufklärer aus seiner Apathie erweckte dritte Stand immer mehr in den Vordergrund. Die Keime der Revolution reiften bereits heran.

Die Litteratur folgte den Beschreibungen der Zeit; teils suchte man durch ruhige, überzeugende Reformen zu wirken, wie Diderot und Lessing, Nicolai etc., teils riss man mit stürmischer Gewalt die alten Formen nieder, wie später der Sturm und Drang. Gemeinsam ist allen Richtungen die Reaktion gegen den überlebten französischen Klassicismus und seine geschmacklosen deutschen Nachnahmer, wie die Tendenz, dem allgemeinen Zuge der Aufklärung folgend, belehrend auf das Volk zu wirken. Zu diesem Zwecke musste man das Volk da suchen, wo es zu Hause war, in seinem eigenen Bereich. Die Litteratur stellte sich auf den Boden der Wirklichkeit und suchte den Vorkommnissen des täglichen Lebens eine künstlerische Behandlung abzugewinnen. Rousseau*) hatte in seiner „Neuen Heloise“ den Roman unter einen sozialen Gesichtspunkt gebracht, wie schon früher Richardson**) mit seiner „Pamela“, und damit war der Bann gebrochen: Die empfindsamen Liebhaber und die tugendreichen Bürgermädchen kamen in hellen Haufen, und das Publikum konnte sich nicht genugsam erbauen und ergötzen an den Bekenntnissen der „schönen Seelen“.

Auch das Drama der neuen Richtung nahm in England seinen Ursprung. George Lillos Familienschauspiel:

*) 1712—1778.
**) 1689—1761.

„The London merchant or the history of George Barnvell“ und Edward Morus: „The gamester“ waren die Urbilder für Diderots und Lessings Reformstücke.

Denis Diderot war derjenige, der die Theorie des bürgerlichen Schauspiels am ausführlichsten und besten behandelt hat. Schon vor ihm hatten Mercier und Riccoboni, der Direktor des „Théâtre italien“ in Paris, sich gegen die Herrschaft der Tragödie gewandt und der Naturwahrheit das Wort geredet. In die Praxis übertragen waren diese Ideen in den Stücken von Nivelle de la Chaussée (1692—1754), Destouches (1680—1754) und Marivaux (1685—1765), die mehr noch als in Frankreich in Deutschland beliebt waren und neben den oben genannten englischen Stücken den Spielplan der Theater beherrschten.

Diderot hat seine Ansichten niedergelegt in einem Anhang zu seinem einen Stück „Le fils naturel“: „l'histoire véritable de la pièce“ und in dem „Discours sur la poésie“, der als Anhang zu dem zweiten Stück „Le père de famille“ erschien. Beide Abhandlungen üben scharfe Kritik an den bestehenden Zuständen und verbreiten sich in zwangloser, unsystematischer Weise über alle möglichen dramaturgischen Fragen.

Weder Könige braucht das Theater, sagt Diderot, noch Helden; sondern vor allem Menschen. Der Dichter muss auf die Natur zurückgehen und sich an das wirkliche Leben halten, wie es sich um ihn abspielt. „Il n'y a rien de ce qui se passe dans le monde, qui ne puisse avoir lieu sur la scène.*)

Die bisherigen Stücke zeigten einen lächerlichen Kontrast zwischen den einzelnen Personen; entweder waren sie Engel an Tugend oder Ausgeburten von Schlechtigkeit. Der Dichter soll die richtige Mitte einhalten.

*) Diderot: Oeuvres p. 561.

Diderot giebt eine ganz neue Einteilung der Dramen. Zwischen die bis jetzt üblichen Unterabteilungen der Tragédie und Comédie schiebt er das „Genre serieux,“ das bei ihm wieder in das „Drame domestique“ und die „Comédie sérieuse“ zerfällt. Es existiert aber ein allmählicher Uebergang von einem Genre zum andern.

Diderot hat selbst zwei Stücke dieses „genre serieux“ geschrieben: „le père de famille,“ das mehr nach der Comédie sérieuse, und „le fils naturel,“ das mehr nach dem Drame domestique zuneigt. Man kann nicht sagen, dass es Diderot gelungen sei, in seinen Werken uns von der Notwendigkeit seiner Reformen zu überzeugen. Sie sind ungemein redselig, für unseren Geschmack langweilig und unnatürlich. Es fehlte Diderot eben jedes dichterische Genie. Sein Hauptverdienst liegt auf theoretischem Gebiet; durch die verständigen Winke, die er gab, wirkte er fruchtbar auf die Produktion anderer.

Diderot spricht sich weiterhin über das bürgerliche Drama aus: „Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. Quoi! vous ne concevez pas l'effet que produiroient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous mêmes?“

An Stelle des Charakters, der bisher immer in der Komödie das Massgebende war, und aus dem die ganze Intrigue entwickelt wurde, soll der Stand treten. Jeder hat im Leben einen gewissen Stand zu vertreten und hat mit Leuten von allen möglichen Ständen zu thun, und unter diesen giebt es ebensowohl Kontraste als unter den Charakteren. Diese Neuerung ist an sich ziemlich belanglos. Es ist nicht einzusehen, warum ein Stand

geeigneter sein sollte zur Darstellung als ein Charakter. Jener wie dieser lässt sich lebenswahr bearbeiten, wenn wir das rein Typische nicht allzusehr vordrängen und auch das Individuelle berücksichtigen; wenn wir Harpagon nicht nur als reine Personifikation des Geizes, sondern zugleich als Menschen in seinem Verhältnis zu seiner Umgebung etc. sehen. Aber darum ist es Diderot gar nicht zu thun. So weit geht sein Wirklichkeitsbedürfnis noch nicht; auch ihm ist es nur um die Tendenz zu thun. Er will exemplificieren; er will der bürgerlichen Gesellschaft einen Spiegel vorhalten, will aufklärend auf sie einwirken und sie rühren. Das veranlasst naturgemäss ein Typisieren. Wie es früher die einzelnen Eigenschaften und Passionen waren, die man zum Vorwurf nahm, wie man den Geizigen, den Heuchler, den Spieler schilderte, um an ihm die Verderblichkeit der Leidenschaft zu exemplificieren, so nimmt Diderot den Arzt, den Philosophen, den Hausvater.

An dieser bequemen Methode hielt man lange fest. Wir sehen eine Menge von Ständen die Bühne bevölkern: Hofmeister, Soldaten, Jäger etc, und die rein äusseren Konflikte, die aus dem Kampf der einzelnen Stände untereinander, oder der Vertreter einzelner Stände gegen Vorurteil und Verständnislosigkeit erwuchsen, genügten als Vorwurf, ohne dass man eine Verarbeitung der inneren Motive für nötig fand.

Eine derartige Abrundung und psychologische Begründung finden wir erst in der Kunst unserer Tage gänzlich berücksichtigt, sowie bei einzelnen Dichtern, wie Lenz und besonders Kleist, der das moderne Empfinden in wunderbarer Weise anticipierte. Im Übrigen begnügte man sich mit einer ziemlich summarischen Psychologie.

Die Ideen Diderots fanden in Deutschland bei Keinem so lebhafte Zustimmung wie bei Lessing. Sie

berührten sich eng mit seinen eignen, die er an den Engländern Richardson, Lillo und Moore befruchtet und in einer Abhandlung: „Über das weinerliche oder rührende Lustspiel“ (1754) dargestellt hatte. Zur praktischen Ausführung sind diese Ideen in „Miss Sara Sampson“ gekommen, dem ersten deutschen bürgerlichen Schauspiel, das seine Bedeutung allerdings mehr dieser historischen Thatsache als seinem eignen Wert verdankt. Das Stück ist nicht viel mehr als eine Nachahmung Lillos mit allen Mängeln von dessen Technik. Es sind dieselben Figuren: der Verführer, die unschuldige Liebende, der bekümmerte Vater, die intriguante Kourtisane, die überhaupt in allen der damaligen ersten Rührkomödien ziemlich gleichmässig auftraten. Die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar soweit, dass in fast allen Stücken dieser Gattung die verschmähte Liebhaberin einen ausländischen Namen trägt. So heisst sie bei Lillo: Millwood; bei Lessing: Marwood, Orsina; bei Schröder „Gefahren der Verführung“: Lina von Marin; bei Gemmingen „Der deutsche Hausvater“: Amaldi; bei Schiller „Kabale und Liebe“: Lady Milford. Derartige Parallelen lassen sich noch viele ziehen.

Lessing hat seine Verteidigung des bürgerlichen Dramas stets aufrecht gehalten, namentlich gegen Voltaire, der sich seinerseits scharf gegen Diderot gewandt hatte. Im XIV. Stück der Hamburgischen Dramaturgie schreibt Lessing: „Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muss natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter.

Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen."

Bei dem Publikum wurden die bürgerlichen Schauspiele bald ausserordentlich beliebt, und man zog sie den Versdramen bei weitem vor.*) Selbst während der höchsten Blüte des klassischen Dramas wurden die rührseligen Stücke von Kotzebue und Iffland viel eifriger besucht als die von Schiller und Goethe und sie bildeten den eisernen Bestand des Repertoires. Dies hat sich erhalten bis in unsere Zeit, selbst bei Produkten, die noch weit weniger als die Kotzebues oder Ifflands Anspruch auf litterarischen Wert machen können. Im Grossen und Ganzen blieb sich der Charakter dieser Stücke gleich. Ihr Milieu war das des biedern Kleinbürgertums; ihr Grundton die Sentimentalität. Einzelne Ausnahmen, die sich hoch über das Durchschnittsniveau dieses Genres erheben, wie Hebbels „Maria Magdalena" und Ludwigs „Erbförster", gehören in eine andere Entwicklungsreihe. Erst in allerletzter Zeit hat der Naturalismus mit diesen senil gewordenen Inventarstücken aufgeräumt. Er hat die Fenster der wohltemperierten Wohn-

*) Das geht auch aus der Bestimmung hervor, die der Theaterdirektor Schröder bei Bekanntmachung eines Preisausschreibens für das beste Schauspiel gab: „Ob wir gleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausschliessen, so werden uns gleichwohl die in Prosa von sonst gleicher Güte viel lieber sein. Auch dünkt uns, dass wir es, ohne Tadel zu besorgen, äussern dürfen, dass uns sehr angenehm sein würde, wenn ganz fremde und sehr wenig bekannte Sitten und Gebräuche anderer Nationen mit deutschen vertauscht würden." Schröder selbst bereicherte sein Repertoire durch eigene Komödien, so unter anderem auch durch eine Bearbeitung des Diderotschen „Père de famille": „Die Gefahren der Verführung."

stuben aufgerissen und die dumpfige Lavendelatmosphäre durch den kräftigen Luftzug des frischen Lebens gereinigt.

III.

Ein weiteres vorbildliches Moment für die Erscheinung des modernen Naturalismus ist die Bewegung jener durch und durch revolutionären Dichter, die man unter dem Namen „Sturm und Drang“ (nach Klingers gleichlautendem Drama) zusammenfasst.

Wenn es bei Diderot und seinen Anhängern vorzugsweise die Stoffwahl ist, auf die sich die Reformen erstrecken, so ist es bei den Stürmern und Drängern das Formale. Die Vertreter der Comédie larmoyante hatten wohl auch Front gemacht gegen die Unnatur des klassischen Pathos und hatten den Vers durch die Prosa ersetzt; aber sie waren weit weniger revolutionär gesinnt. Sie erkannten die Vorzüge der klassischen Tragödie willig an und übernahmen die Technik, in so weit es sich mit ihrer Forderung der Natürlichkeit vertrug. Die Stürmer und Dränger gingen viel weiter; sie wollten überhaupt reinen Tisch machen und wandten sich in erbittertem Eifer gegen jeden Regelzwang. Ihre Hauptforderung ist die der völligen künstlerischen Freiheit und Ungebundenheit.

In der Stoffwahl waren sie nicht beschränkt. Man denke nur an die verschiedenartigen Stücke, die Klinger geschrieben hat: „Zwillinge,“ „Elfriede,“ „Konradin,“ „Der Günstling,“ „Aristodemos,“ „Medea in Korinth“ etc.

Lenz schreibt in einem Brief an Gotter: „Mein Theater ist unter freyem Himmel vor der ganzen deutschen Nation, in der mir die unteren Stände mit den oberen

gleich gelten, die pedites wie die equites ehrwürdig sind. Findet sich niemand in meinen Stücken wieder, so bebedaure ich Oel und Mühe. Ob sie übrigens spielbar sind, bekümmert mich nicht, so hoch ich ein spielbares Stück schätze, wenn es gut geraten ist.“ Wir sehen hier deutlich die naturalistische Forderung der unbedingten Wirklichkeitstreue. Lenz drückt das noch an einer anderen Stelle aus. Im „Pandämonium germanicum“ legt er sich selbst die Worte in den Mund: „Ich will nichts nachzeichnen — oder gar nichts. Wenn Ihr wollt, Herr, so stell' ich Euch ein paar Menschen hin, wie Ihr sie da vor Euch seht. Was den Alten galt mit ihren Leuten, soll uns doch auch wohl gelten mit unsern.“ Die Absichten waren, wie man sieht, die höchsten, allein in der praktischen Ausführung blieben sie unerfüllt. In dem Bestreben, charakteristisch zu sein, verletzte man nicht allein die Gesetze der Schönheit, sondern auch die der Wahrheit. Man fragte überhaupt nichts nach ästhetischen Gesetzen.

Lenz hat versucht in seinen „Anmerkungen über das Theater“ *) den Standpunkt des Sturm und Drangs gegenüber der alten Kunsttheorie darzustellen. Aristoteles kommt bei ihm natürlich schlecht weg und noch schlechter die französischen Vertreter seiner Einheitstheorie. Gegenüber der Ansicht des Aristoteles, dass die Handlungen das Wichtigste im Drama seien, äussert sich Lenz: „Unmöglich können wir ihm hierin Recht geben, so sehr er in seiner Zeit Recht gehabt haben mag. — — — Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessieren, ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen. Wir aber

*) Lenz Gesammelte Werke herausg. von Tieck Bd. II.

fassen solche Handlungen, von denen wir die Ursachen nicht einsehen und nehmen keinen Teil daran. Daher sehen sich die heutigen Aristoteliker, die bloss Leidenschaften ohne Charaktere mahlen (und die ich übrigens in ihrem anderweitigen Werth lassen will) genöthigt, eine gewisse Psychologie für alle ihre handelnden Personen anzunehmen, aus der sie darnach alle Phänomene ihrer Handlungen so geschickt und ungezwungen ableiten können und der im Grunde mit Erlaubnis dieser Herren nichts als ihre eigene Philosophie ist. Wo bleibt aber da der Dichter, christlicher Leser! wo bleibt die Folie? Grosse Philosophen mögen diese Herren immer seyn, grosse, allgemeine Menschenkenntnis, Kenntnis der Gesetze der menschlichen Seele besitzen, aber wo bleibt die individuelle? Wo die unekle, immer gleich glänzende, rückspiegelnde, sie mag im Totengräberbusen forschen oder unterm Reifrock der Königin? Was ist Grandison, der abstrahierte, geträumte, gegen einen Rebhuhn, der da steht.“*) Diese Ansicht ist ganz modern und sie bedeutet einen grossen Fortschritt über Diderot und selbst Lessing hinaus, die diese geforderte individuelle Einsicht noch nicht besassen; aber die Stürmer besassen sie auch nur in der Theorie, in der Anwendung blieben sie weit hinter ihr zurück. Ansätze finden sich zwar und ziemlich häufig, zumal bei Lenz, aber zu einer harmonischen Abrundung eines Charakters brachten sie es nicht. Ihre Psychologie war noch zu primitiv und wurde zu wenig unterstützt von ihrer Technik. Die Sucht, originell zu sein, verleitete zur Zügellosigkeit. Man berief sich immer auf Shakespeare. Die Stürmer und Dränger, die jedwede Autorität schroff von sich wiesen, einem beugten sie sich willig, Shakespeare. Aber von der gewaltigen

*) Lenz Werke herausg. von Tieck p. 211.

Kraft des grossen Briten, seinen Stoff zu meistern, die Episoden eng mit dem Ganzen zu verweben, Sprache und Kolorit den Charakteren gemäss zu gestalten und durch tiefe Seelenkenntnis alle Falten des Innern zu enthüllen, hatten sie nichts. Sie blieben an der äusseren Nachahmung haften. Verachtung aller Regeln der Komposition; Anhäufung von Episoden, die dem Organismus des Werkes wie Fetzen anhingen, geschmacklose Mischung von Grausigem und Heiterem, ohne innere Versöhnung, und die Kühnheit, ungeheuerliche Dinge in unerhörter Sprache zu sagen, das war es, worin die Kraftgenies Shakespeare zu gleichen glaubten.

Ihre Sprache ist teilweise naturalistisch, teils aber ganz unnatürlich, konstruiert, von gesuchter Originalität. An falscher Sentimentalität und lyrischem Pathos, das in seltsamen Kontrast zu der Kraftmeierei steht, sind die Werke reich. Auch der ganze Apparat der Romantik ist schon vorhanden: Lauben, Mondschein, Zitherspiel, Ständchen etc.

Daneben fehlt es keineswegs an einzelnen gut gezeichneten Charakteren und lebenswahren Scenen. Namentlich Wagners „Kindermörderin“ und Lenz’ „Soldaten“ zeigen treffliche Momente von ganz moderner Empfindung und feiner Beobachtung. Aber alles ist unreif und gewaltsam. Es gilt so ziemlich für den ganzen Sturm und Drang das, was Karl Weinhold in der „Einleitung zu dem dramatischen Nachlass von Lenz,“ den er herausgab, über diesen sagt: „Der Inhalt galt ihm mehr als die Form und er sprang mit wunderlichen Sätzen über alle Einheitsschranken hinweg. Unnatürliches und Bizarres ist bunt mit Wahrem und Einfachem gemischt. Unter echten Menschen wirbeln Fratzen und Karikaturen herum, denn Lenz sah die Zustände der Gesellschaft als verrückt und verwirrt an und war selbst zu ungesund, um gerade und gesunde Menschen bilden zu können.“

Man hat oft die Parallele gezogen zwischen der Bewegung des Sturms und Drangs und der Richtung der Jüngstdeutschen. In der That liegen viele gemeinsame Gesichtspunkte vor. Gemeinsam ist beiden Richtungen die Thatsache, dass sie vertreten wurde durch sehr junge Elemente. Unseren individualistischen, für Nietzsche schwärmenden Bohémiens der achtziger Jahre mag im Allgemeinen der Typus der Lenz und Klinger entsprochen haben, die in gewaltsamen Posen sich über jede Ordnung in der äusseren Erscheinung und der Lebensführung hinwegsetzten. Ausserdem ist das revolutionäre Gebahren, die Kritiklosigkeit in Sachen des Geschmackes, die krampfhafte Sucht nach Originalität im Ausdruck, die Trivialisierung der Sprache, der rücksichtslose Kampf gegen Regel und Konvention bei beiden gleich und endlich die ausgesprochen lehrhafte Tendenz, das Bestreben, durch ihre Werke die Schäden ihrer Zeit aufzudecken und die Menschen aus den Banden kleinlicher Vorurteile und niedriger Selbstsucht zu befreien. Wohlgemerkt können sich diese bezeichneten Gesichtspunkte nur auf die Anfangsepoche des deutschen Naturalismus beziehen, auf die Flegeljahre der Richtung, denen sie längst entwachsen ist. Das moderne Drama, wie es durch Hauptmann und Sudermann vertreten ist, steht in künstlerischer Beziehung hoch über den Werken des Sturms und Drangs.

Was den Sturm und Drang ganz besonders von dem modernen Naturalismus unterscheidet, das ist die Thatsache, auf die Litzmann hingewiesen hat, dass ersterer durchaus national ist, eine Reaktion gegen die französische Suprematie in der deutschen Litteratur und vor allem im Drama, während der moderne Naturalismus eher das Gegenteil verrät. Er hat einen ausgesprochenen internationalen Charakter und steht zumal unter direktem französischem Einfluss.

Unsere beiden grössten Dichter, Goethe und Schiller, hatten in ihren Anfängen deutliche Fühlung mit der Bewegung des Sturms und Drangs und haben in ihren Jugenddramen dieser Richtung ihren Tribut gezollt. Sie blieben aber nicht heimisch in jener unklaren Atmosphäre; ihre künstlerische Persönlichkeit strebte empor zur Klarheit und zur harmonischen Totalität. Ueber die ästhetischen Anschauungen der gereiften Dichter haben wir schon in der Einleitung gesprochen; uns interessiert hier der Anfang ihrer Entwickelung, die bei beiden mit starken, subjektiv gefärbten Reformtendenzen einsetzt.

Goethe hat zuerst den Forderungen der Revolution auf dramatischem Gebiet Gestalt verliehen in seinem „Götz von Berlichingen“. Er hat bei aller Kraft und Originalität, bei aller Verachtung der bisher üblichen dramaturgischen Gesetze doch nie die Grenzen des Künstlerischen und Zulässigen überschritten, und sein Götz ist weitaus das bedeutendste Erzeugnis jener revolutionären Epoche, ein realistisches Meisterwerk, das bis heute nichts von seiner Frische eingebüsst hat. Dass Goethe das Werk in bewusster revolutionärer Tendenz geschrieben hat, giebt er selbst zu: „Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmässigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Ortes so kerkermässig ängstlich; die Einheit der Handlung und der Zeit lästige Fesseln meiner Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte, dass ich Hände und Füsse hatte.“

Den Vorwurf können wir Goethe nicht ersparen, dass er, angesteckt von der Shakespearomanie seiner Jugendgenossen, in Bezug auf die Form den Forderungen der Ungebundenheit zu grosse Koncessionen macht, so dass die Aufführbarkeit des Werkes sehr erschwert ist. Goethe hat dem durch verschiedentliche Ueberarbeitung abzuhelfen

gesucht. Es ist merkwürdig, wie wenig historisches Verständnis jene Zeit hatte. Man ahmte bei Shakespeare einfach den häufigen Scenenwechsel nach, ohne dessen bestimmende Gründe zu berücksichtigen. Die Bühne Shakespeares war Konventionsbühne primitivster Art. Eine aufgesteckte Tafel bezeichnete den Schauplatz. Dekorationen kannte man nicht. Es war demnach gleichgültig, wie oft der Dichter die Scene wechseln liess. Das Publikum folgte willig seinen Intentionen; es war gewöhnt, sich den fehlenden Rahmen aus der Phantasie zu ergänzen. Anders die spätere Zeit. Nachdem die primitive Bühne der abgeschlossenen, durch Koulissen und Prospekt beschränkten und mit Hilfe der dekorativen Kunst verdeutlichten Scene gewichen war, und das Publikum das ergänzende Bild zu dem gesprochenen Wort bis ins Detail beanspruchte, verlangte die Rücksicht auf die Bühnentechnik einerseits und auf das Publikum anderseits eine Beschränkung des Scenenwechsels, deren Shakespeare nicht bedurft hatte.

Die späteren Dramen Goethes zeigen die Naturwüchsigkeit des Götz nicht mehr. Es vollzieht sich immer mehr eine Stilwandlung. Es wirkt immer mehr der abklärende Dichtergeist, der der schönen Form neben der charakteristischen ihr Recht zu geben sucht. Immerhin bieten auch noch „Egmont“ und „Faust“ realistische Züge. Der Versuch Goethes im bürgerlich-realistischen Schauspiel „Clavigo“ ist ihm nicht geglückt. Die Figuren sind theatralisch, die Sprache gekünstelt, ihr fehlt das innere Leben. Am besten und realistischsten gezeichnet ist die Figur des Carlos.

In Schiller kommen die revolutionären Ideen der Zeit am elementarsten zum Ausbruch. Kein Werk des Sturms und Drangs kann sich an energischer Diktion, an Begeisterung und Tyrannenhass den „Räubern“ und dem

„Fiesko“ an die Seite stellen; keines hatte die bittere Satire auf Fürstenwillkür und Günstlingswirtschaft so weit getrieben wie „Kabale und Liebe“. Schiller ist Revolutionär, aber kein Realist. Er hat alles ins Unnatürliche gesteigert. Die Wirklichkeit, wie er sie vorfand, genügte ihm nicht. Er trat von vornherein mit Postulaten an die Wirklichkeit heran, die über das Empirische hinaus gingen. Er hatte den unwiderstehlichen Drang zu steigern, im Guten und im Schlechten. Seine Tugendhelden sowohl wie seine Bösewichte sind alle ins Extrem geschoben. Karl Moor, Franz Moor, Muley Hassan, Präsident, Wurm, wo trägt die Erde solche Scheusale und wiederum, wo finden sich solche Reinkulturen an Tugend wie Bertha und Luise? Das realistische Individualisieren ist Schiller nie gelungen, selbst in dem reich bewegten „Wallensteins Lager“ sind die einzelnen Figuren zugleich Typen. Die einzigen realistischen Gestalten, die Schiller geschaffen hat, sind vielleicht das Ehepaar Miller und Gianettino Doria. Wie wenig Schiller die Psyche des Volkes erfasste, zeigen seine Bauern in der „Jungfrau von Orleans“ und „Wilhelm Tell“.

IV.

Wir haben uns nun noch mit dem dritten Merkmal des naturalistischen Dramas zu befassen, der lehrhaften Tendenz. Dieselbe kann zweifachen Ausdruck finden; entweder soll sie durch Vorbild anspornend oder durch Beispiel abschreckend wirken. Diese letztere Abschreckungstheorie ist die bevorzugte. Es findet sich auch Kombination der beiden Möglichkeiten in nicht seltenen Fällen. Die tendenziöse Auffassung der dramatischen Kunst ist uralt. Das Drama hat bei allen Völkern in seinen Anfängen enge Berührung mit dem religiösen Kult. Es

hat meistens direkt seinen Ursprung in gottesdienstlichen Handlungen. Das griechische Drama entstand bekanntlich aus Aufzügen und Reigen bei den Dionysosfesten. Dionys zu Ehren wurden auch die späteren Meisterwerke der dramatischen Kunst, die Dramen eines Aischylos, Sophokles, Euripides, aufgeführt. Die Dichter waren die Führer und Lehrer des Volkes. Sie ermahnten zur Gottesfurcht und Vaterlandsliebe, und ihre Betonung des Fatums als der alles beherrschenden Weltordnung war ein tief religiöses Moment.

Auch die Komödiendichter fühlten sich zu Lehrern des Volkes berufen. Aristophanes hielt in seinen geistvollen Satiren seiner Zeit unerschrocken den Spiegel vor; seine Grundtendenz war eine erzieherische.

Das mittelalterliche Theater, die Mysterienspiele und Moralitäten zeigen die gleichen Bestrebungen. Ebenfalls ausgegangen vom religiösen Kult und ursprünglich ausgedehntere gottesdienstliche Ceremonien, bildeten sie einen mächtigen Faktor in den Händen der Geistlichkeit, um auf das Volk in Wort und Bild zu wirken. Der Kanzel stellte sich die Schaubühne an die Seite.

Die Jesuiten pflegten in ihren Schulen aus didaktischen Gründen das lateinische Versdrama. Auch Luther und Melanchthon empfahlen diese Übungen als bildend für Sitten und Anstand. Mit der fortschreitenden Verweltlichung des Schauspiels verlor sich auch der lehrhafte Charakter. Das Theater wurde lediglich eine Stätte des Vergnügens und der oft nur zu nichtsagenden Unterhaltung. Die schwülstigen Haupt- und Staatsaktionen, die Spässe der englischen Komödianten und der ausschweifende Prunk des Schäferspiels wie der neu gegründeten Oper boten keine Gelegenheit zu sittlicher Läuterung.

Molière erst wieder hat sich des Mittels bedient, von der Bühne herab Stellung zu nehmen zu den Fragen

seiner Zeit. Sein „l'Avare," „Tartuffe" etc. sind beredte Predigten gegen die Schwächen der Menschheit. In anderer Tonart betreibt dasselbe die Comédie larmoyante. Diderot fordert von einem dramatischen Werk: „d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice" *). Als Produkt aufklärerischer Tendenzen musste das Schauspiel in lauter, aufdringlicher Weise den Segen der Arbeit, die Traulichkeit des Familienlebens und die Ideale der Liebe preisen und das Laster gebührend verdammen. Man ging ins Theater wie in die Kirche, vergoss heisse Thränen des Mitgefühls und gelobte sich im Innern, dem anregenden Beispiel des Helden zu folgen, und freute sich, wenn dem Bösen sein verdienter Lohn zu Teil ward.

Bei keinem Dichter ist die lehrhafte Tendenz stärker hervorgetreten als bei Lessing. Er nannte selbst das Theater seine Kanzel. Sein „Nathan" ist eine der herrlichsten Tendenzdichtungen, die die Litteratur kennt. Es ist eine Predigt der Humanität und religiösen Duldsamkeit.

Die gründlichste Beleuchtung der Frage der lehrhaften Tendenz des Schauspiels hat Schiller in seinem Aufsatz: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" gegeben. Schiller postuliert ein Zusammengehen von Religion und Drama zur gemeinsamen Unterstützung der Gesetze. „Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist" (gegenüber den abstrakten Begriffen jener), „wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tausend Gemälden fasslich und wahr an den Menschen vorüber gehen etc." . . . . „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt." — — — —

*) Diderot: Oeuvres p. 207.

„So gewiss sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toter Buchstab und kalte Erzählung, so gewiss wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.“ Auch die Komödie stellt Schiller in den Dienst dieser pädagogischen Aufgabe und verspricht sich von ihr noch eine nachhaltigere Wirkung, da der Spott und die Verachtung den Stolz des Menschen empfindlicher verwunden, als Verabscheuung sein Gewissen foltert. -- Selbst wenn die moralisierende Tendenz der Bühne an der Unempfindlichkeit und Gleichgültigkeit der Zuschauer abprallt, so bleibt doch ihre Wirkung eine grosse, prophylaktische.“ „Wenn vielleicht Molières Harpagon noch keinen Wucherer besserte, der Selbstmörder Beverly noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückzog, Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstrassen nicht viel sicherer machen wird; wenn sie die Summe der Laster weder tilgt noch vermindert, hat sie uns nicht mit denselben bekannt gemacht? — Mit diesen Lasterhaften, diesen Thoren müssen wir leben. Wir müssen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müssen sie untergraben oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraschen sie uns nicht mehr. Wir sind auf ihre Anschläge vorbereitet. Die Schaubühne hat uns das Geheimnis verraten, sie ausfindig und unschädlich zu machen.“

In Schillers Werken kommt die lehrhafte Tendenz in ausgiebigster Weise zum Wort. Hat sie auch in den späteren Werken nicht mehr den revolutionären Ton der Jugenddramen angenommen und ist sie zurückgetreten hinter dem Bedürfnis der idealen Harmonisierung, so zeigt sie sich doch in der Fülle von eingestreuten Lehren, die als Citate kostbares Allgemeingut der Nation geworden und in Jedermanns Munde sind. In seinem „Wilhelm Tell“ hat er dann noch einmal ein ganzes Werk aufgebaut auf einer Tendenz. Er hat die Vaterlandsliebe gepredigt

und sich zum Anwalt eines unterdrückten Volkes gemacht. Wir können bei Schiller deutlich die beiden Arten der Tendenz zeigen: der positiven, durch Verherrlichung der Tugend, wie wir sie zuletzt bei „Wilhelm Tell“ gesehen, und der negativen, durch abschreckende Vorführung des Lasters, wie in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe.“ Im „Fiesco“ schon zeigt sich das positive, das aktive Element in der Gestalt des Verrina und der Verschworenen, das dann in „Don Carlos“ ganz zur Herrschaft gelangt und im Marquis Posa seine lebendigste Verkörperung erfährt. Es hat diese eindringliche Beredsamkeit und Überredsamkeit viel Ähnlichkeit mit dem Kanzelton, wie er auch in Lessings „Nathan der Weise“ sich offenbart.

Goethe widerstrebte gleich wie auch Shakespeare jede Tendenz. Er stand auf der höheren Warte des klärenden Geistes der Objektivität, der richtet und Gegensätze zu versöhnen und in einer höheren Synthesis aufzulösen strebt. Selbst in seinem „Götz von Berlichingen,“ wo er der revulutionären Bewegung seiner Zeit huldigt, hält er sich frei von jeder Parteinahme und auch im „Clavigo“, dessen Stoff doch sicher zu moralischen Nutzanwendungen herausforderte, verschmäht er jede objektive Einmischung.

Dagegen segelt die ganze Bewegung des „Sturm und Drang“ im Fahrwasser der Tendenz. Es ist die negative Art, die man anwendet. Man sucht dadurch zu wirken, dass man die Folgen der Laster und Verkehrtheiten zeigt. Es ist die Methode Schillers in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe,“ die Molières in seinen Komödien, die auch der moderne Naturalismus vorzugsweise anwendet.

Die deutlichste Unterstreichung hat das Tendenz-Drama bei den Franzosen gefunden. Augier und Dumas fils waren die Begründer dieser Thesenstücke, die in eindringlicher, rhetorischer Weise der Gesellschaft ihre Verdorbenheit vordemonstrierten. Edgar Steiger sagt von

diesen Bühnenplaidoyers: „Er (Dumas fils) führte den wohlanständigen Spiessbürgern, die sich in ihrer zahlungsfähigen Moral sonnten, die edle, aufopferungsvolle Dirne, den grossmütigen Bastard, das selbstlose gefallene Weib vor und zwang sie, über diese Geschöpfe, die sie im Leben verachteten, im Theater zu weinen. — — — — Gerade, weil er kein Dichter, sondern nur ein Bussprediger war, wurde er von den Zeitgenossen den grössten poetischen Genies früherer Zeiten gleichgestellt, denn das Publikum vergass bei den dramatischen Strafpredigten, die auf es niederdonnerten, dass es im Theater sass, und erbaute sich, als wäre es in der Kirche, in religiöser Verzückung an der weltlichen Beredsamkeit des Anwalts der Verstossenen.“ *)

Ein derartiges aufdringliches Verfahren ist vom künstlerischen Standpunkt aus zu verwerfen. Der dramatische Dichter hat Ausdrucksmittel genug, seinen Ideen auf der Bühne Geltung zu verschaffen. Das Drama erfordert Handlungen und Konflikte und keine theoretischen Auseinandersetzungen. Der Dichter muss ganz und gar hinter seinen Figuren verschwinden. Annehmbarer wird es schon, wenn der Autor es versteht, ein Problem so zu verwerten, dass seine Erörterung in Wort und Beispiel sich unauffällig und unabwendbar aus den Prämissen des Charakters seiner Helden heraus entwickelt; wenn die herrschende Idee zur Lebensfrage der handelnden Menschen wird und nicht wie bei den Thesenstücken der Franzosen die Figuren überhaupt nur wesenlose Abstraktionen sind. Dergestalt ist das Tendenzdrama bei Ibsen. Bei ihm erwächst der Konflikt beispielsweise mit der Gesellschaftsmoral aus dem Charakter der Persönlichkeit mit notwendiger Konsequenz hervor.

---

*) Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas. 1898. I p. 130.

Er schafft Menschen, keine Automaten. Die Spitzfindigkeiten der Argumentierung mag er an dem geistreichen Dialog der Franzosen gelernt haben, die Entwicklung der Konflikte aber, die logische und psychologische Motivierung, das ist sein Ureigenes.

Deutlicher wird dies noch bei Gerhart Hauptmann, dessen frischer Naturalismus seinen Gestalten den Hauch des ursprünglichen Lebens verleiht. Ibsens Figuren, namentlich in den letzten Stücken, wo er immer mehr zum Symbolismus neigt, haben etwas zu Reflexives. Sie sind zu ergrübelt. Sie muten zu exceptionell an. Nicht als ob ihnen das Ueberzeugende abginge. Sie sind zu scharf beobachtet und im Einzelnen mit zu viel verblüffender Naturtreue gezeichnet, als dass sie uns als blosse Konstruktionen ansprächen, aber sie haben doch etwas Konstruiertes. Ihr Schicksal geht uns nicht zu Herzen, weil sie uns innerlich zu fremd gegenüberstehen. Wir betrachten sie mehr mit pathologischem Interesse, als mit Mitgefühl; wir gewinnen kein rechtes Verhältnis zu ihnen. Deswegen wird die Tendenz bei Ibsen weniger wirksam. Hauptmanns Gestalten haben normale Dimensionen, sie entspringen einer gefühlsbetonten Sympathie, bei Ibsen dem grübelnden Verstand. Hauptmann hat seinen Figuren von seinem eignen Herzblut gegeben, darum ergreifen uns ihre Schicksale wie die von Verwandten und Freunden, während wir bei Ibsen eher das Gefühl haben, wie etwa bei einer klinischen Demonstration. Ibsen wirkt auf die Nerven, er regt auf; Hauptmann wirkt auf das Gemüt, er erschüttert. Nach der Lektüre oder der Aufführung eines Ibsenschen Dramas drängt es uns zur Debatte: Der Dichter hat uns zu viele Rätsel aufgegeben und zu wenig Schlüssel zur Lösung; er endet immer mit einem Fragezeichen; er endet also nicht, die Probleme wühlen noch in uns fort. Hauptmann hat uns, wenn er uns entlässt,

Alles gesagt: er hat uns nicht nur die Entwicklung des Kampfes gezeigt, sondern auch die Konsequenzen.

So haben wir in dem Franzosen Dumas, dem Norweger Ibsen und dem Deutschen Hauptmann die verschiedenen Arten gesehen, in denen das moderne Tendenzdrama seine Aufgabe erfüllt. Alle drei haben sie dasselbe Ziel, die Schäden des kranken Gesellschaftskörpers aufzudecken. Der Eine ficht mit den Waffen der advokatischen Rhetorik, der andere mit der wissenschaftlichen Untersuchung und Diagnose, der dritte mit dem Pathos des mitfühlenden Menschenfreundes.

V.

Wir haben in den vorigen Kapiteln die Prämissen für das moderne, naturalistische Drama aufzufinden gesucht und wollen nun das Ergebnis in unserer Zeit betrachten.

Die Domäne des modernen Dramas ist die ganze Gesellschaft. Ueber das ganze Gebiet des sozialen Lebens erstreckt sich das Interesse; überall Schäden aufdeckend und kritisierend. Die bestehende Gesellschaftsordnung wird die Zielscheibe der mannigfachsten Angriffe.

Die sozialen Verhältnisse hatten sich zum scharfen Gegensatz zwischen Besitzenden und Besitzlosen ausgebildet. Der vierte Stand nimmt seinen Einzug ins Drama. Albertis Dramen und Hauptmanns „Weber“ bilden furchtbare Anklagen gegen die Ausbeutung der arbeitenden Klassen. Das soziale Elend, die Verrohung der Massen wird ferner in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ und „Fuhrmann Henschel“, inTolstojs „Macht der Finsternis“ geschildert. Früher war man gewohnt gewesen, den Bauern- und Bürgerstand nur idealisiert auf der Bühne zu sehen. Die Kotzebue und Iffland mit ihren Nachahmern hatten den Armen als

Pächter der Tugend dem lasterhaften Reichen gegenübergestellt. Der Naturalismus dagegen malt das Volk, wie es ist, wenigstens in gewissen Milieus ist, mit seinen tierischen Instinkten, seiner stumpfsinnigen Resignation und seinen epidemischen Lastern, unter denen namentlich die Trunksucht eine grosse Rolle spielt. („Vor Sonnenaufgang", „Macht der Finsternis").

Die Ursache der elenden Verhältnisse der Armen ist die Verderbtheit der Gesellschaft. Ihr wird unbarmherzig zu Leibe gerückt. Augiers Hauptthätigkeit besteht in dem Kampf gegen die verfaulte Gesellschaft. In „Mariage d'Olympe", „Lionnes pauvres" „les Effrontes", „le Gendre de Monsieur Poirin" wird dasselbe Thema immer wieder variiert. Gründertum, Börsenspekulation, Parvenus, Pressbanditen, Dirnen, Spielwut etc. — alle Auswüchse der modernen Gesellschaft behandelt er. Ebenso Dumas fils: „Diane de Lys", „l'Etrangère", „le Demi-Monde", „la Question d'argent" u. s. w.

Ibsen behandelt diese Fragen im „Volksfeind" und den „Stützen der Gesellschaft"; Björnson im „Fallissement", Sudermann in „Sodoms Ende."

Die Sünden werden der Gesellschaft einzeln aufgezählt. Der falsche Ehrbegriff wird einer unerbittlichen Kritik unterzogen in Sudermanns „Ehre" und Schnitzlers „Freiwild"; die Standesvorurteile in Schnitzlers „Vermächtnis" und Hartlebens „Rosenmontag". Ibsens „Wildente" erklärt die konventionelle Lebenslüge als unentbehrliche Bedingung für jeden gesellschaftlichen Verkehr.

Eine unerschöpfliche Quelle bietet das Verhältnis der Geschlechter zu einander. Alexandre Dumas fils hat zuerst das Motiv der rehabilitierten Sünderin in die dramatische Litteratur gebracht. Seitdem wird es immer und immer wieder behandelt. Auch das altbeliebte Thema der Verführung lässt sich noch immer neue Seiten abgewinnen.

Das Ewig-Weibliche wird in allen Variationen und in allen Situationen vorgeführt („Sodoms Ende“, „Femme de Claude“, l'Etrangère“, „Fromont junior und Risler senior“, „l'Affaire Clémenceau“, „Rosmersholm“, „Hedda Gabler“). Es werden ganz neue Typen geschaffen: das dämonische Weib, die blonde Bestie, Demi-vierge, Blaustrumpf etc. Becque zeichnet uns die „Pariserin“, Bahr „die Wienerinnen.“ Strindberg geht bis zum wütendsten Weiberhass („Vater,“ „Gläubiger“.)

Dieser Zug in unserer Litteratur ist sehr charakteristisch. Der Kampf ums Dasein, der dem Mann die Gründung einer Existenz immer schwerer machte, isolierte das Weib und stellte es auf die eigenen Füsse. Dadurch bekommt auch die weibliche Psyche ein ganz anderes Gepräge. Sie wird mehr aktiv. Die Frage der Emancipation konnte nicht mehr mit einem ironischen Lächeln abgethan werden. Das alleinstehende Weib eroberte sich seine Stelle in der Gesellschaft als Künstlerin, Beamte, Aerztin. Dieser befreiende Zug übertrug sich auch auf die verheirateten Frauen. Sie lehnten sich gegen die Souveränität ihrer Männer auf. Sie strebten nach Gleichberechtigung. Die Frau will nicht mehr das Spielzeug, die Puppe ihres Mannes sein („Nora“). Sie verlangt ihre Freiheit wieder. Das Problem der Ehescheidung wird erörtert (Sardou: „Divorçons“). Nicht immer aber hat das Weib die Kraft einer Nora oder die Resignation einer Alvine Solness oder einer Frau Alving. Sie ist entweder von vornherein schwach oder wird es in der verdorbenen Atmosphäre ihres friedlosen Heimes. Sie sucht sich Ersatz und wird zur Ehebrecherin. Dies Thema war hauptsächlich in Frankreich lange Zeit das fast ausschliessliche. Man hat nicht unwitzig von dem Problem der dreieckigen Ehe gesprochen. M. G. Conrad sagt: „Genau genommen spielt man seit einem Jahrhundert in Paris das nämliche

Stück und singt das nämliche Lied — nur unter verschiedenen Titeln, und es sind fast immer die nämlichen Autoren und die nämlichen Aktoren, oder zum Verwechseln ähnliche — —. Das eine Stück, das eine Lied: das Ewigweibliche als das Ewigehebrecherische, die schönere Hälfte der Menschheit unter dem ausschliesslichen Gesichtspunkt zuchtloser Geschlechtlichkeit."

Ein weiteres Feld bietet das Verhältnis der Kinder zu den Eltern. Ganz abgesehen von der Stellung unehelicher Kinder (Dumas: „le Fils naturel", „l'Affaire Clémenceau"; Augier: „les Fourchambault") giebt es auch sonst Konflikte genug. Meist beruhen diese auf Vorurteilen der Eltern. In Sudermanns „Heimat" und in Hirschfeld, „Die Mütter" haben einmal die Tochter, das andere mal der Sohn unter dem elterlichen Vorurteil gegen den Künstlerberuf zu leiden. Oder aber es erwächst der Konflikt aus den Zuständen eines zwiespältigen, zerrütteten Familienlebens heraus. Hauptmanns „Friedensfest"; Hirschfeld, „Agnes Jordan", „Zu Hause"; Ibsen, „Gespenster", „John Gabriel Borkmann."

Im „Friedensfest" und in den „Gespenstern" spielt auch die erbliche Belastung eine grosse Rolle. Das führt uns auf das pathologische Gebiet. Auch hier werden uns alle möglichen interessanten Fälle vorgeführt. Krankheiten aller Art („Fuhrmann Henschel", „Rosmersholm", „Ueber unsere Kraft", „Nora"), Wahnsinn in allen Stadien („Friedensfest", „Vater", „Gespenster"), Verkrüppelung („Klein Eyolf") u. s. f. Auch der Selbstmord spielt eine grosse Rolle („Fuhrmann Henschel", „Sodoms Ende", „Einsame Menschen", „Rosmersholm", „Hedda Gabler" etc. Selbst vor dem Grausigsten schreckt der Dichter nicht zurück. In „Vor Sonnenaufgang" hören wir das Wimmern der Wöchnerin, in der „Macht der Finsternis" das Todesröcheln eines zermalmten neugeborenen Kindes, in „Gespenster" werden wir mit allen Stadien der Paralyse

bekannt gemacht, und im „Vater“ von Strindberg sehen wir die Applikation der Zwangsjacke auf offener Scene.

Wir sehen also alle und jede Situation des täglichen Lebens auf die Bühne gebracht und den Realismus auf der denkbar höchsten Stufe.

Die Reformen des Naturalismus haben sich nicht nur auf den Stoff des Dramas bezogen, sondern auch auf die Form, und das hat zu einer gründlichen Umgestaltung der Technik geführt. Schon im äusseren Aufbau zeigt sich das. Die Einteilung in Akte und Scenen hat man wohl aus äusseren Gründen acceptiert. Die Rücksicht auf das Publikum und den Schauspieler verlangen Unterbrechungen auch da, wo sie im Ablauf der Handlung nicht gefordert werden. Im Allgemeinen hat man die Teilung in fünf Akte beibehalten. Doch herrscht darin keinerlei Zwang. Viele komponieren in vier Akten, Ibsen in drei.

In Bezug auf die Einheiten lässt man volle Willkür walten. Die Einheit des Ortes und der Zeit sind meist ziemlich gewahrt, doch kommen auch viele Ausnahmen vor. Hirschfelds „Agnes Jordan“ erstreckt sich über fünfzehn Jahre.

Am schlimmsten ist es mit der Einheit der Handlung bestellt. Von Handlung kann man oft gar nicht reden. Die Naturnachahmung giebt ja nur Vorgänge, Ausschnitte aus der Wirklichkeit. Es kann daher auch von keinem regelrechten Aufbau und eigentlichen Schluss die Rede sein; so bekommt der Zuschauer zu all der Aufregung und der seelischen Belastung, die ihm die Vorgänge auf der Bühne gegeben, zum Schluss auch noch die Lösung des Rätsels mit auf den Weg.

Die naturalistischen Dramendichter haben alle ihre besondere Technik. Es ist um die Naturwahrheit eine eigene Sache. Ebenso wenig wie der Zuschauer, der sich

ein Drama ansieht, kann der Dichter, der es schafft, auf eine Menge Konventionen verzichten. Der Dichter kann sich nicht ein Stück Wirklichkeit herholen, dies vorn und hinten abschneiden und auf die Bretter bringen. Er muss eine Idee haben, er muss Nebensächliches eliminieren, Ergänzungen hinzufügen und dem Ganzen einen leitenden Gedanken mitgeben: mit einem Wort, er muss komponieren.

In dieser Weise der Zurüstung nun besteht die Hauptdifferenz zwischen den einzelnen Künstlern. Zola, der für den Roman die wissenschaftliche Formel aufgestellt hat, überträgt diese auch auf das Drama. Er hat mit seinen Stücken „Renée“ und „Thérèse Racquin“ kein Glück gehabt. Sie sind vom Publikum abgelehnt worden. Dies wäre nun noch kein Beweis für ihre Unbrauchbarkeit; aber sie verdienen in der That kein anderes Schicksal.

Zolas Domäne ist und bleibt der Roman; mit der dramatischen Technik kommt er nicht zurecht, mit dem Dialog weiss er nichts anzufangen. Seine Dramen sind episch. Er führt die ganze Macht seiner breiten Beweisführung in das Drama ein. Seine Personen sprechen nicht mit einander; sie halten sich gegenseitig Reden. Sie theoretisieren. Das stört den Gang der Handlung empfindlich. Zola schreibt in der Vorrede zu Renée: „Ich habe das Symbol der antiken Schicksals-Idee aufgegeben und habe Renée unter den doppelten Einfluss der Erblichkeit und ihres Milieus gestellt“. Gemäss diesen wissenschaftlichen Forderungen sehen wir nun auch das Stück komponiert. Wenn der Vater Bérand seiner gefallenen Tochter eine Moralpredigt hält, so verknüpft er damit eine langatmige, wissenschaftliche Beweisführung der Vererbungstheorie. Er entwickelt ihr in genauer Analyse die Vorbedingungen, die sie zu ihrem Falle geführt, die hereditäre Belastung u. s. w. Welcher Vater würde in Wirlichkeit so sprechen?

Die Komposition ist auch in Thérèse Racquin sehr schwach. Der technische Apparat ist ganz konventionell. Wir haben in dem aufgeregten Pedanten Grivet und dem gutmütigen Michaud zwei gute Bekannte aus der alten Komödie. Auch die Charakterisierung ist konventionell. Die Art und Weise, wie die Handlung weiter geführt wird, ist durchaus in alter Technik und manchmal ganz unbeholfen. Zola bedient sich zur Einleitung einer Scene ganz der primitiven Mittel wie die frühere Kunst. Von der Motivierung der Auftritte und Abgänge zeigt sich wenig; wenn sie versucht ist, lässt sie oft ungeschickt die Absicht zu sehr durchblicken. So ist es zum Beispiel im I. Akt 11. Scene, während des Besuches der Herren Grivet und Michaud bei Frau Racquin. Dort muss der Schauplatz einen Augenblick frei werden, um Laurent und Thérèse Gelegenheit zur heimlichen Aussprache zu geben. Wie hilft sich nun Zola? Er findet, dass zu wenig Stühle im Zimmer sind, um alle zu plazieren zum gemeinschaftlichen Spiel. Er benutzt also diese Gelegenheit und entfernt die alte Frau Racquin mit ihren Gästen und den kranken Camille, um Stühle aus dem tiefer liegenden Laden heraufzuholen. Die Verlegenheitsauskunft fällt sofort in die Augen. Warum gehen die junge Thérèse und der rüstige Laurent nicht die Stühle holen, statt der alten und kranken Leute? Sie hätten dann gleichzeitig Gelegenheit, im Laden sich auszusprechen. Warum hat man die Stühle nicht schon früher heraufgebracht, wo man doch Besuch erwartete? Warum stehen die Stühle überhaupt im Laden und nicht im Wohnzimmer, wo sie doch hingehören? Das sind Geringfügigkeiten. Gewiss. Aber es sind doch die ausdrücklichen Forderungen, die Zola selbst aufstellt. Wir schlagen ihn mit seinen eigenen Waffen.

Gegenüber dieser Technik bildet diejenige der deutschen Naturalisten einen grossen Fortschritt. Auch ihre Personen

stehen unter dem Einfluss der Vererbung und des Milieus. Während aber Zolas Figuren blosse Abstraktionen sind, die nur da sind, um eine Theorie zu vertreten, sind die des Deutschen Menschen von Fleisch und Blut, deren Konflikte aus ihrem eigenen Wesen erwachsen.

Sudermann hält sich mehr an das Milieu, das er bis ins Einzelne genau studiert und dann mit den Figuren, die sich darin bewegen, auf die Bühne setzt. Er hat den Blick auf das Ganze gerichtet. Seine Personen sind nur interessant mit Rücksicht auf ihre Umgebung. Nimmt man einen Willy Janikow, eine Magda, einen Vogelreuther aus dieser heraus, so ist seine Bedeutung überhaupt dahin.

In seinem ersten Stücke, „die Ehre", steht Sudermann teilweise noch auf dem konventionellen Standpunkt. Es ist ein eigenartiger Kompromiss. Er hat zwei Richtungen zu versöhnen gesucht und sich die Feindschaft beider zugezogen. Die Idealisten nahmen Anstoss an seinen realistischen Hinterhausscenen; die Naturalisten fühlten sich von den verunglückten Theaterfiguren des Vorderhauses abgestossen und vor allem von der des Grafen Trast, einer neuen Auflage des Deus ex machina des alten Intriguenstücks.

Gerhart Hauptmann lässt sich auf keine Konvention ein. Er geht überall seinen eignen Weg. Er ist die bedeutendste Erscheinung des deutschen Naturalismus. Es ist schwer, seine Bedeutung in ein paar Worte zu fassen. Er ist ein eigenartiges Problem; sich selbst vielleicht am rätselhaftesten. Er sucht die neue Kunst und stellt die höchsten Anforderungen an sich. Er hat alle Gebiete durchstreift auf der Suche nach der neuen Wahrheit. Er hat sich mit der Gesellschaft auseinander zu setzen gesucht; seine sozialen Tragödien und Familienkatastrophen bilden furchtbare Anklagen. Er scheut vor keiner Konsequenz zurück; er hat der wissenschaftlichen Tendenz

seinen Tribut gezahlt und die Fragen des Woher und Warum, die Probleme der Vererbung und der Determination zu erforschen gesucht. Er hat sich unbefriedigt abgewandt und einen Pakt mit der Phantasie geschlossen. Er hat diese mit der rauhen Wirklichkeit zu versöhnen gestrebt. Er hat das Buch der Geschichte aufgeschlagen und auch dieses missmutig bei Seite geworfen. Er hat nirgends die Wahrheit gefunden und nirgends den Ort, wo seine starke Begabung Wurzel fassen könnte. Sein Michael Kramer hat noch dasselbe Leitmotiv und Leidmotiv, das seine Erstlingswerke beherrscht: den inneren Zwiespalt und die Scheu vor der Aussenwelt.

Bei einer derartigen Ungleichheit konnte sich kein einheitlicher Stil ausbilden. Hauptmanns Sprache ist wechselnd wie die Wahl seiner Vorwürfe, sie schliesst sich eng an diese an und sucht den adäquaten Ausdruck dafür zu finden. Hauptmann ist ein Meister der Sprachpsychologie. Vom Stammeln des Kindes bis zum Pathos des Übermenschen, von dem pöbelhaften Argot der Gasse bis zur duftigen Märchenpoesie stehen ihm alle Nuancen zu Gebote. Ebenso sicher ist seine Charakteristik. Seine Figuren haben ein specifisches Leben, ein inviduelles Persönlichkeitsgepräge, wie es bisher in der Litteratur noch kaum erlebt.

Die Komposition ist bei Hauptmann sehr ungleich. Meist besteht sie nur an einem Aneinanderreihen von einzelnen Bildern: die Technik der naturalistischen Beobachtungskunst. Dass Hauptmann aber auch künstlerisch und wirkungsvoll seinen Stoff meistern und in logischer Konsequenz die Katastrophe Stufe auf Stufe entwickeln konnte, beweist der meisterhafte Aufbau des zweiten Aktes im „Friedensfest,“ zumal die Katastrophe unter dem Weihnachtsbaum. Diese Scene gehört zu dem Wirkungsvollsten, was der moderne Naturalismus geschaffen hat.

Haben wir in Hauptmann den echten Naturalismus, der die Natur in ihrer realen Urwüchsigkeit zu erfassen strebt, so sehen wir in Ibsen den konstruktiven Geist. Er experimentiert, wenn man den Ausdruck nicht missverstehen will. Er unterwirft die Charaktere einer zersetzenden Analyse. Er zergliedert sie in einzelne Elemente und aus diesen baut er dann einen neuen Charakter auf. Wir haben dies Verfahren an anderer Stelle als indirekten Realismus bezeichnet. Die einzelnen Motive, die einzelnen Situationen sind der Wirklichkeit entnommen und sind so kunstvoll zusammengeschmolzen, dass sie uns als durchaus lebenswahre Organismen anmuten. Wir sehen es einer Hedda Gabler oder einer Nora nicht mehr an, bei wie vielen einzelnen Individuen der Künstler die Züge zusammen gesucht hat. Ibsens Technik ist also konstruktiv.

Den Rahmen zu seinen Figuren konstruiert Ibsen ebenso adäquat. Was uns so besticht und unserer Anforderung an Wahrheit so entgegenkommt, das ist die Meisterschaft, mit der Milieu und Personen in Einklang gebracht sind, sodass man sie thatsächlich verwachsen glaubt.

Erstaunlich ist weiterhin das unerreichte Geschick Ibsens in der Entwicklung des Konfliktes. In den ersten Milieustücken, dem „Bund der Jugend,“ „Stützen der Gesellschaft“ etc. ist die alte Technik noch beibehalten. Es wickelt sich alles vor unseren Augen ab. Der Konflikt wächst während des Stückes heran und wird bis zu den letzten Konsequenzen geführt.

Mit der Zeit hat sich Ibsen eine ganz eigenartige Technik herausgebildet. Die Entwicklung wird uns nicht während des Stückes vorgeführt, sondern sie liegt schon als erledigt in der Vergangenheit und es werden vor unseren Augen nur die Konsequenzen aus diesen Prämissen gezogen. Litzmann hat sehr treffend diese Dramen „nur als fünften Akt, als Spitze einer Pyramide“ bezeichnet.

Diese komplizierte und raffinierte Technik durfte sich nur ein Meister wie Ibsen erlauben. Seine Nachahmer verfielen in Tölpelei. Wohl aber konnten diese in der Formung des Dialogs bei Ibsen lernen. Auch darin ist er unerreicht: knapp, lebendig, das Wesentliche scharf accentuierend, logisch argumentierend, das sind die Vorzüge des Ibsenschen Dialogs, die er nicht zum Wenigsten den Franzosen verdankt.

Auch Sudermann hat seine flüssige Sprache an deren Beispiel gebildet. Doch fehlt die psychologische Vertiefung Ibsens, die dessen Eigenstes ist. Bei Sudermann ist der Dialog weltmännischer, minder persönlich gefärbt, am Besten gelingt ihm die leichte Causerie.

Am realistischsten ist der Dialog bei Hauptmann, wechselnd in der Diktion, immer in treffender Charakteristik dem Stoff angepasst.

Ibsen macht in seinen Dramen dem Jargon keine Koncessionen. Auch Sudermann beschränkt sich sehr. Er hat wohl in der „Ehre“ den Dialekt für die Bewohner des Hinterhauses angenommen, doch ist er mehr skizziert. Der Sprache ist keine Gewalt angethan, die Reden liessen sich, so wie sie sind, ganz gut ins Hochdeutsche übertragen.

Ganz anders ist es bei Hauptmann. Er übernimmt die Vulgärsprache mit allen Trivialitäten und Abgerissenheiten. Dadurch bekommt sein Stil zwar mehr Leben, aber auch etwas Ungefüges, etwas unnötig Gewöhnliches.

Hauptmann schrieb bekanntlich mehrere seiner Stücke ganz im schlesischen Dialekt. Es mag dies seine Berechtigung haben, indem die Eigenheiten des Volkes in seiner besonderen Sprache ausgedrückt besser wirken, aber es hat den Nachteil, dass der Dichter einer grossen Anzahl Menschen unverständlich bleibt. Goethe hat im „Götz von

Berlichingen“ das Problem besser gelöst, indem er nur den Dialekt skizzierte und einzelne charakteristische Ausdrücke herüber nahm.

Eine entschiedene Ablehnung hat die moderne Technik dem Monolog zu Teil werden lassen. Sie hat ihn ganz und gar eliminiert. Es liesse sich nichts darüber sagen, wenn es nur gelungen wäre, etwas Vollgültiges an die Stelle zu setzen. Die langen, durch stummes Spiel ausgeführten Surrogatscenen, wie auch das Auskunftsmittel von Vertrauenspersonen, sind nicht in allen Fällen zureichend.

Der Monolog ist oft gar nicht zu entbehren; er ist auch durchaus nicht so unnatürlich, wie es scheint. Es giebt viele Menschen, die die Gewohnheit haben, beständig mit sich zu sprechen, und im Affekt machen wir uns alle in Worten Luft. Es sind natürlich keine entwickelten Sätze, allein dessen bedarf es auch nicht. Einige abgebrochene Worte, wenn nur der Sinn verständlich ist, würden auf der Bühne vollkommen zweckentsprechend sein.

Es ist nicht einzusehen, warum neben den vielen Konventionen, mit denen das Drama trotz aller Wirklichkeitsbestrebungen immer rechnen muss, nicht auch das Selbstgespräch bedingungsweise zugelassen sein sollte. Man kann den Monolog ja aufs Äusserste beschränken, durch stumme Aktion unterbrechen. Der geschickte Darsteller wird tausend Mittel finden, ihn natürlich beizubringen.

Manchmal ist der Monolog der Selbstenthüllung — der Expositionsmonolog kann als Mittel primitivster Technik selbstverständlich nicht in Betracht kommen — geradezu unentbehrlich. Der Dichter kann durch einen Monolog von wenigen Worten die Handlung um ein Bedeutendes weiterbringen. Wir sehen bei Ibsen, wie müh-

sam die Technik wird, die ganz auf den Monolog verzichtet, und wie viel künstlicher: der Hörer hat Mühe, sich alles aus Andeutungen zusammen zu suchen, was zum Verständnis gehört.

Entbehren lässt sich der Monolog leicht da, wo es sich um die Charakterisierung einer rein gefühlsbewegten Situation handelt, um sogenannte Stimmungen, wo der Mensch sich ganz dem Eindruck seiner Gemütsverfassung willenlos überlässt, und wo das produktiv Gedankliche ganz in den Hintergrund tritt. Derartige Stimmungen lassen sich durch mimische Ausdrucksbewegungen sehr gut wiedergeben. Hier hat der Schauspieler den Dichter zu ergänzen. Das Pantomimische, das schon Diderot in dieser Hinsicht nachdrücklich gefordert hat, tritt in sein Recht ein. Unsere moderne dramatische Litteratur ist reich an solchen Stimmungsscenen, die in der That ein ganz vorzügliches, eindrucksvolles Mittel sind, den Zuschauer anzuregen und die Erwartung aufs Höchste zu spannen.

Hauptmann ist Meister darin. Auch Ibsen verwendet sie häufig. Es bewirkt die stumme Erwartung oft ein direktes Fiebern. Zum Beweis, welch intime Wirkung ein solcher stummer Monolog selbst den trivialsten Vorwürfen verleihen kann, diene folgendes Beispiel aus Strindbergs „Fräulein Julie“, das zugleich einen deutlichen Begriff giebt von den peinlichen Genauigkeiten moderner Bühnenanweisungen.

„Christine, die Köchin ist allein; in der Nähe wird getanzt, man hört schwache Violinenmusik. Christine summt die Musik mit, räumt den Tisch ab, wo Jean gegessen hat, wäscht den Teller am Aufwaschtisch ab, trocknet ihn ab und setzt ihn in einen Schrank. Dann legt sie die Küchenschürze ab, nimmt einen kleinen Spiegel aus der Tischschublade, stellt ihn gegen die Kruke

mit Flieder auf den Tisch, zündet ein Talglicht an und macht eine Haarnadel heiss, mit der sie ihre Strähnen kräuselt. Darauf geht sie an die Glasthüre und lauscht, kommt wieder an den Tisch zurück, findet das Taschentuch des Fräuleins, nimmt es und riecht daran, dann breitet sie es in Gedanken aus, streicht es glatt und legt es viermal zusammen". Dazu bemerkt Strindberg: „Diese stumme Scene muss gespielt werden, als wenn die Schauspielerin wirklich allein wäre: also sie muss nach Bedürfnis dem Publikum den Rücken zuwenden und nicht in den Zuschauerraum hineinsehen; auch sich nicht übereilen, als wenn sie fürchtete, das Publikum könne ungeduldig werden.

Derartige Bühnenanweisungen, die an Ausführlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen, finden sich in den naturalistischen Schauspielen zahlreiche. Alles wird genau vorgeschrieben: Von dem Aufbau des äusseren Bühnenrahmens bis zur Charakterisierungsgeberde des Schauspielers. Dieser dankt es dem Dichter nicht, wenn er ihn allzusehr in seiner Freiheit beschränkt und ihm Maske, Kostüm, Aktionszeichnung bis aufs Kleinste vorschreiben will; er dankt es ihm um so weniger, als diese Anweisungen oft eine totale Unkenntnis der Darstellungskunst verraten, die ihre eigenen Gesetze hat, so gut wie die Dichtkunst. Gustav Freytag empfiehlt nicht umsonst dem Dramenschreiber aufs Dringlichste, sich mit der Bühnentechnik eingehend vertraut zu machen.

Ein schwieriges Problem bildet dem Künstler die wahrheitsgetreue Schilderung von Gesellschaftsscenen. Schon Diderot hat hierauf hingewiesen. Der Dichter kann diese Ensemblescenen notwendiger Weise nicht entbehren. Wollte er sie realistisch der Wirklichkeit gemäss

darstellen, so wäre dem Zuhörer überhaupt nichts verständlich, da alle gleichzeitig sprechen müssten oder wenigstens viele gleichzeitig. Der Dichter kann sich nur dadurch helfen, dass er die Gesellschaft nur flüchtig skizziert und sie sich möglichst im Hintergrund halten lässt. Er suche ihnen eine Form zu geben, die das Dominieren einzelner Wortführer gestattet. So hat es Ibsen wiederholt gemacht, indem er beispielsweise ein Bankett schildert und die Handlung in Form von Tischreden weiterführt; oder aber er hat Versammlungen geschildert, die parlamentarischen Charakter haben wie im „Volksfeind", „Bund der Jugend" etc. Ähnlicher Mittel hat sich Björnson im „Fallissement" bedient, wo er eine Respektsperson in die Mitte der Aktion stellt, die das Gespräch völlig beherrscht.

Alle diese Verfeinerungen der Technik verdankt der Naturalismus dem Einfluss der wissenschaftlichen Methode. Wir haben über die Beziehungen der Wissenschaft zur Kunst im vorigen Teil eingehend gesprochen. Heutzutage wird bei einem Dramendichter nichts mehr gerügt, als ein Fehler in der psychologischen Motivierung. Was wir bei Kleist, Grillparzer vom historischen Gesichtspunkt aus als grossen Fortschritt rühmen, die feine Psychologie nämlich in der Charakterzeichnung, das betrachten wir bei einem heutigen Künstler als conditio sine qua non. Wir verlangen, dass uns alle Beweggründe eines Individuums psychologisch analysiert werden, ehe sie sich in Aktion umsetzen. Jeder Charakter muss seine eigene innere Physiognomie haben.

Aber auch für die äusseren Geschehnisse verlangen wir logische Begründung. Der Zufall muss ganz und gar eliminiert werden. Jedes neu eintretende Ereignis, jede auftretende Person muss im Zusammenhang mit der Handlung stehen, und ihr Erscheinen streng motiviert sein.

In früheren Stücken machte man sich die Sache sehr leicht. Wendungen wie die: „Doch da kommt ja der Doktor selbst“, wenn man den Doktor gerade brauchte, waren nichts Seltenes.

So hat sich der moderne Naturalismus in seiner Technik ein Rüstzeug geschaffen, das ihn den strengsten Anforderungen gewachsen sein lässt. Wenn erst die Kunst ihr „Neuland“ entdeckt hat — wir haben am Schluss des vorigen Teils gesehen, wie sie überall ihre Fühler ausstreckt — wenn sie die Ideen gefunden hat, die ihrem hohen Beruf entsprechen; an den künstlerischen Ausdrucksmitteln fehlt es ihr nicht. Diese liegen in hoher Vollendung bereit: ein unschätzbares Verdienst des vielgeschmähten Naturalismus.

III. Teil.

Der Naturalismus in der Schauspieldarstellung.

I.

Auch auf dem Gebiet der Schauspieldarstellung hat sich im Anschluss an die Entwicklung des Naturalismus auf dem Gebiet der dramatischen Litteratur der Trieb nach lebenswahrerer Gestaltung und Inscenierung geltend gemacht und zwar noch in weit ausgiebigerem Masse, als dies in der Litteratur der Fall gewesen.

Schauspieler, Regisseur, Dekorationsmaler, Maschinen- und Beleuchtungsmeister wetteifern in der Bemühung, vor den Augen des Zuschauers ein Stück Wirklichkeit entstehen zu lassen. Freilich wird diese immer nur eine bedingte sein können. Wir bleiben noch an eine Menge von unvermeidlichen Konventionen gebunden, und unsere Phantasie hat noch vieles zu ergänzen. Bis wir uns zur Aufnahme der nachgeschaffenen Realität konzentrieren können, müssen wir von vielem abstrahiert haben. Wir müssen unsere Umgebung vergessen. Wir müssen uns darüber hinwegsetzen, dass der Schauplatz, den wir zu sehen bekommen, nur ein Ausschnitt ist: dem Zimmer, das den Salon des Kammerherrn Alving vorstellt, fehlt die vierte Wand. Wir müssen vergessen, dass die Wände des Zimmers und die Bäume, die man durch das Fenster sieht, bemalte

Leinwand sind, dass der Regen, der an unser Ohr schlägt, nur künstlich durch das Rauschen einer seidenen Fläche erzeugt wird. Wir müssen vergessen, dass der Oswald, der oben auf der Scene so herzbrechend sein Leid schildert, derselbe Herr Müller ist, über den wir gestern als Benedikt gelacht haben. Wir müssen vergessen, dass der Champagner, der getrunken wird, nur Sodawasser, dass das Morphium, welches Oswald der Mutter giebt, unschuldiges Zuckerpulver ist und der Feuerschein, der vom brennenden Asyl herüberleuchtet, eine harmlose, bengalische Flamme. Wir müssen es hinnehmen, dass die Vorgänge eines ganzen Tages in drei Stunden vorübergeführt werden, dass die einzelnen Scenen durch das Fallen des Vorhanges auseinandergerissen werden, und vieles mehr. An gewisse, unumgängliche Konventionen sehen wir also die Darstellung des Bühnenwerkes immer gebunden.

Wir wollen nun versuchen, uns ein Bild zu machen von der heutigen Situation der Bühnenkunst, wir wollen sehen, welche Errungenschaften sie dem Naturalismus verdankt und wie weit sich diese mit den ästhetischen Forderungen vertragen.

Wir beginnen dabei zweckmässig mit der Technik des äusseren Bühnenbildes, um dann die der handelnden Personen, die Figurationstechnik folgen zu lassen.

Das heute übliche Dekorationssystem ist das der vollendeten Succession; das System der nacheinander folgenden Schauplätze, zum Unterschied von dem der Juxtaposition, des Systems der neben resp. übereinanderliegenden Schauplätze, wie sie die profane und Mysterienbühne des Mittelalters bot. Das griechische Theater bildete gewissermassen eine Kombination beider Systeme, indem der Zentralbühnenraum, der Aktionsplatz der Hauptspieler, von der Orchestra, dem Standort des Chors durch einen Vorhang getrennt und beliebiger Veränderung durch Coulissen und Prospekte fähig war.

Der vom Zuschauer unbemerkbare Wechsel der Dekorationen wird ermöglicht durch den herunter gelassenen Vorhang. Auf einigen Bühnen vollzieht sich der Dekorationswechsel bei völliger Verdunklung auf offener Scene.

Einen grossen Fortschritt bedeutet die von dem Münchener Theatermeister Lautenschläger erfundene Drehbühne, die grosse Vorteile bietet, nicht allein in Bezug auf Zeitersparnis, sondern auch auf Wirklichkeitstreue. Die Drehbühne ruht auf einer um ihre Achse sich drehenden Scheibe, die in einzelne Ausschnitte eingeteilt ist, die in den Bühnenraum passen. Es ist also ermöglicht, schon vor der Aufführung die einzelnen Schauplätze aufzustellen und einzurichten. Dadurch, dass sich auch immer der Boden mitbewegt, wird dem unnatürlichen Zustand abgeholfen, den die stehenden Bühnen haben, dass Wald, Strasse, Salon etc. denselben Fussboden haben, den man höchstens durch Auflegen von Teppichen oder bei freien Dekorationen von grünen Tuchmatten variieren konnte. Weiterhin lässt sich bei der Drehbühne die Innendekoration viel sorgfältiger arrangieren als bei den festen Schauplätzen, wo oft in wenigen Minuten Pause die Scene vollständig verändert werden muss, z. B. aus einer Gebirgslandschaft ein intim ausgestattetes Interieur werden soll.

Volle Naturwahrheit des Bühnenbildes ist trotz aller Bemühungen nicht zu erreichen. Man kann die Mauern nicht aus Stein aufführen und keine lebenden Bäume pflanzen. Bei der Mysterienbühne, die einen grossen Komplex umfasste mit feststehenden Häusern und neben- und übereinanderliegenden Einzelschauplätzen, wäre das schon eher gegangen. Auch in unserer Zeit hat man grosse Ausstattungsbühnen gebaut, sogenannte Riesentheater z. B. in London, wo Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ mit unerhörtem Aufwand an Dekorationen und Kostümen gegeben wurde. Kanäle mit Wasser und wirklichen Schiffen,

architektonische Paläste, lebende Pflanzen, alles sollte weniger das Bedürfnis der Wirklichkeitstreue befriedigen, als die müssige Schaulust. Auch Charles Kean machte sich durch seine glanzvollen Aufführungen Shakespeares bekannt. Er drang auf peinlichste Naturtreue. „Es wurden Chroniken, Wappenbücher, Holzschnitte gemustert, Maler und Gelehrte zum Beistand aufgeboten. Das Stadt- und Landschaftsbild, die Bauart wie der Raum des Hauses, Werktagskleid und Prachtgewand — alles musste der Zeit bis ins Kleinste getreu sein. Den Theaterzettel begleitete ein fliegendes Blatt, welches jede geschichtliche und anderweitige Auskunft gab, unter Bezeichnung der mitwirkenden wissenschaftlichen Grössen: so ward beim Zuschauer die neugierige Schaulust aufs äusserste gereizt.“

In Deutschland waren es die Meininger, welche den Sinn für historische Treue bethätigten und durch ihre Reformen für das ganze Gebiet des Bühnenwesens fruchtbare Anregungen gaben. Gegen diese Reformen ist im Princip nichts einzuwenden, nur dürfen sie nicht in Kleinlichkeiten ausarten. Die Bühne ist nicht dazu da, archäologische Fragen zu lösen, und das Publikum stellt auch keineswegs diese Anforderungen. Ihm genügt es, wenn ihm der Ton für die Stimmung angegeben wird und Zeit- sowie Lokalkolorit im Allgemeinen festgehalten wird. Rötscher hält es für durchaus genügend, wenn für die einzelnen einschneidenden Zeit- und Kulturepochen ein übereinstimmendes, konventionelles Kolorit festgehalten wird. Es genügt dazu, im Wesentlichen die Unterschiede zwischen Altertum, Mittelalter und Gegenwart in groben Zügen zu charakterisieren.

Vor allem aber hat man sich aller Überladungen und übertriebener Entfaltung von Prunk zu enthalten. Abgesehen von der Zeitökonomie, die eine möglichst rasch zu erledigende Umwandlung des Schauplatzes erheischt,

verstösst diese Übertreibung auch gegen das psychologische Gesetz der Enge des Bewusstseins. Der Mensch ist nur imstande, eine gewisse Menge von Eindrücken gleichzeitig in sich aufzunehmen. Jedes Zuviel beunruhigt den Geist; die Aufmerksamkeit wandert von einem Gegenstand zum andern, eine Koncentration wird unmöglich und damit gerade jede harmonische Gesamtwirkung aufgehoben, die doch beabsichtigt ist.*)

Keineswegs soll damit nun der Rat gegeben sein, wieder zur primitiven Konventionsbühne zurückzukehren, wie man das mit manchen Shakespearestücken versucht hat. Das moderne Publikum ist einer solchen Abstraktion nicht mehr fähig wie das frühere; es stellt ganz andere Anforderungen, und die Nacktheit des Schauplatzes, die für Shakespeare Zwang war und die sein Publikum nicht anders kannte, würde in unserer Zeit als Nachlässigkeit gedeutet werden.**) Die vervollkommnete Shakespearebühne, wie sie an dem Hoftheater in München im Gebrauch ist,

---

*) An derselben Thatsache der Enge des Bewusstseins scheitert auch die von Richard Wagner erstrebte harmonische Verschmelzung der Künste.

**) Über das englische Theater zu Shakespeares Zeit schreibt Th. Alt: „Die Theater . . . . stellten sich im Äussern wie im Innern sehr ärmlich ausgestattet dar. Ein rundes, turmartiges Gebäude von Holz, oben offen und ungeschützt gegen Wind und Wetter, nahm die Zuschauer auf und nur die Bühne war mit einem Strohdach bedeckt, daher auch die Kavaliere und Hofdamen häufig auf dieser selbst ihre Plätze hatten, indem zu beiden Seiten für sie Stühle hingesetzt wurden. Die Königin und ihre nächsten Umgebungen sassen in Logen, über denen die Gallerie war, und die Mittelklassen drängten sich in dem Pit (Hof, Parterre) zusammen, wo es keine Sitzplätze gab. Was die Scenerie und innere Ökonomie der älteren Stücke betrifft, so giebt der Ritter Philipp Sidney ein ziemlich anschauliches Bild davon, wenn er in seiner „Verteidigung der

dürfte die beste Lösung des Problems darbieten. Sie beruht im Wesentlichen auf der Teilung des Schauplatzes in zwei Hälften, die durch einen Vorhang getrennt sind. Der vordere Raum kommt für Strassenscenen, sowie für gewisse neutrale Nebenscenen in Betracht, auf dem hinteren spielen sich die Hauptscenen sowie alle Interieurscenen ab. Die Verwandlungen geschehen auf offener Bühne bei völliger Verdunklung. Dieses System hat den Vorzug — auch für andere als die Shakespeareschen Stücke — dass man ohne grosse Zeitverschwendung die Stücke unverkürzt geben kann und die Errungenschaften der modernen Dekorations- und Figurationstechnik nicht zu entbehren braucht.

Für die modernen Milieustücke allerdings müssen wir die Forderung der absoluten Wirklichkeitstreue nachdrücklich anerkennen. Ihre ganze Wirkung hängt von dem intimen Ensemble ab. Auch fassen wir hier den Schauplatz, weil er uns Alltägliches und Wohlbekanntes

---

Dichtkunst“ sagt: „Unsere Trauerspiele und Lustspiele beobachten weder die Regeln des Wohlstandes, noch der Dichtkunst. Die eine Seite des Theaters ist Asien, die andere Afrika; und dazwischen liegen noch so und so viele Königreiche, dass jeder auftretende Schauspieler es sein erstes Wort sein lassen muss, uns zu sagen, wer, und wo er sei, weil man seine Rede sonst unmöglich verstehen könnte. Mit einem Male kommen drei Frauenzimmer, welche Blumen suchen, und wir müssen glauben, dass das Theater einen Garten vorstelle. Nebenher hören wir, dass ein Schiff auf demselben Platz verunglückt ist, und nun muss das Theater ein Ufer oder Felsen sein. Gleich darauf erscheint in dem Hinterteil der Schaubühne ein entsetzliches Ungeheuer, welches Feuer speit, und das Theater ist folglich eine Höhle. Nun kommen eilends ein halb Dutzend Kerle mit Schwertern und Schilden, die ein Kriegsheer vorstellen, hereingelaufen, und wir sollen wiederum das Theater für ein Schlachtfeld halten.“

bietet, mit einem Blick. Eine Zerstreuung der Aufmerksamkeit ist also nicht zu befürchten; im Gegenteil werden wir durch jeden Verstoss gegen die Naturtreue aus der Illusion gerissen und darüber ärgerlich.

Dass eine volle Naturwahrheit nicht zu erreichen ist, haben wir schon eingangs betont. Wir haben dort schon verschiedene Konventionen aufgezählt. Hier sei noch auf weitere hingewiesen. Wenige gemalte Bäume deuten einen Wald an. Man kann auch wirkliche Baumstämme nehmen, die man auf der Bühne aufpflanzt, aber dann muss doch das Laubwerk durch herabhängende Soffiten markiert werden. Von der Bodenbeschaffenheit der Bühne haben wir schon gesprochen. Man sucht sich zu helfen durch Überziehen mit gefärbter Leinwand, die sich den einzelnen Schauplätzen anpasst. Dies hat aber den Übelstand, dass erstens die Manipulation der Verwandlung viel Zeit in Anspruch nimmt, und dann, dass die Versenkungen verdeckt werden. Man könnte für freie Gegenden einen Belag von Leinwand verwenden, der geleimt und mit Kies bestreut ist; das erweckt mehr den Schein der Naturtreue. Geschickt ausgestreutes Mooswerk, Anbringung von niederem Gesträuch und Blumentöpfen, deren Unterteil verdeckt ist, erhöhen diesen Schein noch. Einen Garten können wir schon naturgetreuer inscenieren. Man stellt Spaliere auf, Rosenstöcke, Oleander und Lorbeerbäume in Kübeln etc. Auch sucht man Geländer und Grottenwerk anzubringen, Gartenmöbel aufzustellen. Die Bosquets belebt man durch aufgestellte Statuen. Gartengerätschaften, wie Leitern, Giesskannen, Wasserschläuche erhöhen, wenn sie unauffällig placiert sind, auch den Eindruck der Natürlichkeit. Für den Boden verwendet man mit gelbem oder grauem Kies bestreuten Leinwandbelag.

Die Inscenierung eines Strassenmilieus bietet schon erheblichere Schwierigkeiten. Hier bleibt dem Dekorations-

maler die Hauptsache überlassen. Er muss das perspektivische Bild wohl im Auge behalten und in der Gruppierung der Häuser Wirklichkeitssinn und Geschmack zeigen. Er darf die Häuser weder zu uniform gestalten, noch durch allzubunte Abwechselung unnatürlich werden und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Kosten der Handlung allzusehr für seine Künste in Anspruch nehmen. Früher begnügte man sich damit, rechts und links eine Reihe von Seitencoulissen aufzupflanzen und einen Prospekt herunterzulassen, der diesem mehr oder weniger entsprach. Heute sucht man auch hier möglichst plastisch zu wirken. Wo man nicht durch genaue Vorschrift an ein ganz bestimmtes Original gebunden ist, wie z. B. in Lokalstücken, sucht man möglichst gegiebelte und getürmte Gebäulichkeiten mit ausdrucksvollen Façaden, Balkons etc. zu geben. Auch Vorgärten mit Gittern, vorgebaute Entrées thun gute Wirkung. Die Fenster und Thüren sind nicht gemalt, sondern in Holzrahmen beweglich und werden teils geöffnet, teils geschlossen gehalten. Die Façaden sucht man durch Blumenstöcke, an den Fenstern aufgestellt, Vorhänge, Embleme zu beleben. Man bringt gern einen monumentalen Brunnen an, oder auf dem Prospekt ein Denkmal. Durchaus zu vermeiden ist es, dass der gemalte Boden auf dem Prospekt, der den Bühnenboden fortsetzt, von einer anderen Farbe ist, wie dieser.

Man hat in den Anfängen der Dekorationsmalerei, in den Zeiten der Renaissance, das Bühnenbild durch aufgemalte Staffage zu beleben gesucht. Man hat aber eine höchst unglückliche Wirkung damit erzielt. Es entstand ein lächerlicher Kontrast zwischen den gemalten, toten Figuren und den sich bewegenden Spielern. Man könnte das Strassenbild, wie es die Natürlichkeit ja erforderte, mit wirklichen Personen beleben, die stumm bleiben. Das hat aber ebenfalls Nachteile. Im Hintergrund kann

man sie mit Rücksicht auf die Bühnenperspektive nicht unterbringen; im Vordergrund aber würden sie die Aufmerksamkeit des Publikums ungebührlich in Anspruch nehmen. Man könnte sich nun dadurch helfen, dass man eine Strasse nicht im Quer- sondern im Längsdurchschnitt giebt. Es entsteht allerdings dadurch die neue Konvention, sich die andere Häuserreihe wegzudenken. Aber es liesse sich der Schauplatz durch Passanten unauffällig beleben; man könnte im Bereiche der Häuser sich berufliche Thätigkeit abspielen lassen. Man könnte eine Schenke, einen Laden wählen, der ungezwungenen Verkehr ermöglicht. Man könnte in den Fenstern der Häuser und in den Thüren mancherlei Verrichtungen vornehmen lassen: Blumengiessen, Fensterputzen, Besuche empfangen oder geleiten etc. Allerdings müsste dies durchaus diskret geschehen; auch kommt es sehr darauf an, ob die sich abspielende Scene eine derartige Belebung verträgt oder nicht.

Die grösste Übereinstimmung mit der Wirklichkeit können wir bei den Zimmerdekorationen erreichen. Schon die Geschlossenheit des Raumes durch Klappcoulissen und Plafond unterstützt das Wirklichkeitsgefühl wesentlich. Allerdings bleibt die Konvention, sich die vierte Wand wegzudenken. Der Wahrheit entspräche es am meisten, wenn diese weggebliebene Wand die Fensterwand wäre, wir also gewissermassen durch die Fenster ins Innere blickten. Derartige Schauplätze hat Ibsen im „Volksfeind“ I. Akt, in „Rosmersholm“ und „Hedda Gabler“; Max Halbe in der „Jugend“ etc. Es entsteht dabei eine Schwierigkeit in der Beleuchtung. Das Licht müsste von der Seite der weggedachten Fensterwand kommen; es kommt aber von den Rampen, von den Seiten und von oben. Die Beleuchtung auf der Bühne ist überhaupt ein Problem, das noch nicht gelöst ist. Abgesehen von dem Unfug, der mit Mondschein-

effekten getrieben wird, ist die Rampenbeleuchtung, die den Darsteller von unten trifft, höchst deplaciert. Sie zerstört oft genug empfindlich, zumal wenn der Schauspieler einen Bart trägt, die intimen Wirkungen des Mienenspiels. Auch die richtige Abtönung des Lichtes ist noch nicht gelungen; weder die Gas- noch die elektrische Beleuchtung vermögen einen dem Tageslicht adäquaten Effekt zu erzielen.

Grosse Schwierigkeiten verursachen oft dem Regisseur eines Stückes die unüberlegten Bühnenanweisungen betreffs der Schauplätze. Man nimmt oft keine Rücksicht auf die Naturwahrheit in Bezug auf die Placierung von Thüren und Fenstern. Wenn man die fehlende Wand als Fensterwand betrachtet, so ist es natürlich, dass in der gegenüberliegenden Hintergrundwand keine Fenster angebracht sein dürfen und auf der einen Seite nur dann, wenn das Zimmer ein Eckzimmer ist. Die Hinterwand wäre dann für die Eingangsthüre. Ausserdem könnte noch eine Thüre auf einer Seite angebracht werden. Aber auch wenn man die fehlende Wand nicht als Fensterwand betrachtet, dürfen doch Fenster nur auf zwei Wänden und zwar dem Hintergrund und einer der beiden Seiten angebracht sein und Fenster und Thüren zugleich auf einer Seite nur dann, wenn das Zimmer als zu ebener Erde gelegen gedacht ist, und der Ausgang direkt nach der Strasse oder dem Garten oder einer Veranda geht. Ibsen liebt derartige Schauplätze, wo eine breite Mittelthüre den Ausblick auf eine davor liegende Veranda und weiterhin auf das Meer oder das Gebirge frei lässt. Es kann dann noch auf beiden Seiten durch Thüren die Verbindung mit den inneren Gemächern bezeichnet werden. Es leuchtet ein, wie bequem dieses Arrangement ist und es ist auch in unzähligen Stücken in Gebrauch. Es hat auch noch den weiteren Vorteil, durch das Hineinziehen

der umgebenden Natur die Stimmung zu erhöhen. Man denke an Ibsens „Gespenster“, Hauptmanns „Einsame Menschen“, Dumas „Dame aux camelias.“

Eine Verzeichnung des Schauplatzes findet sich in Ibsens „Nora.“ Ibsen schreibt vor: „Ein behaglich und geschmackvoll, aber nicht kostbar eingerichtetes Zimmer. Eine Thür im Hintergrund rechts führt in den Flur; eine andere Thüre im Hintergrunde links in Helmers Arbeitskabinet. Zwischen diesen beiden Thüren ein Pianoforte. Mitten in der Wand links eine Thüre und etwas weiter vorne ein Fenster. In der Nähe des Fensters ein runder Tisch mit Lehnstuhl und einem kleinen Sopha.“ Es ist nicht klar, wie auf einer Seite Fenster und Thüre zugleich sein können, wenn nicht die Thüre, wie wir schon oben bemerkt haben, ins Freie führt. Dies ist aber in dem vorliegenden Fall ausgeschlossen.

Die peinlichste Sorgfalt verlangt die Einrichtung der Innenräume. Sie erfordert von Seiten des Regisseurs Geschmack und eingehende Kenntnis, von Seiten des technischen Personals, des Requisiteurs, Tapezierers, Beleuchters, Inspicienten Umsicht und Schnelligkeit. In wenigen Minuten muss eine Scenerie fertig sein, und dies gelingt nur durch discipliniertes Zusammenarbeiten aller Kräfte. Der Inspicient hat das Verzeichnis aller erforderlichen Gegenstände in einen Plan eingetragen, der Requisiteur hat alle Utensilien zurechtgelegt und wacht über deren richtigePlacierung, der Dekorateur mit seinenGehülfen stellt die Möbel, befestigt Bilder und Wandgeräte, legt Teppiche, der Beleuchter stellt seine erforderlichen Beleuchtungskörper ein, und über diesem allem steht der verantwortliche Regisseur mit dem Buche in der Hand, kontrollierend, anspornend und ungeduldig auf den Augenblick wartend, wo die Bühne geräumt ist, und das Klingelzeichen zum Aufziehen des Vorhanges gegeben werden kann.

Der Bühnenschriftsteller von heute stellt grosse Anforderungen an Regie und Schauspieler. Man denke nur an die verschiedenartigen Milieus. Heimstätten der Armut wechseln ab mit Salons der Reichen, Kneipen mit Kirchen etc. Gutshöfe („Vor Sonnenaufgang“, „Das Glück im Winkel“), Fabrikräume („Weber“), Krankenstuben, („Fuhrmann Henschel“, „Musotte“), Schulen („Probekandidat“), Küchen („Fräul. Julie“, „Pauline“), Werkstätten („Weber“), Nachtcafés („Lumpen“), Atelier („Kollege Crampton“, „Michael Kramer“), Kneipen („Fuhrmann Henschel“, „Bund der Jugend“, „Kollege Crampton“), Amtslokale („Biberpelz“) und unzählige andere Räume wollen mit genauer Sachkenntnis dargestellt sein, und der Schauspieler muss sich darin zu Hause fühlen. Er muss sich mit einer Menge von Künsten und beruflichen Thätigkeiten vertraut machen. Das Fechten und Tanzen allein thut es nicht mehr. Da wird musiziert, gestrickt, gewoben, gekocht, gemalt, gewaschen, Landwirtschaft getrieben, modelliert, Kranke gepflegt. Der Schauspieler muss auch mit der Medizin vertraut sein. Er wird keinen Oswald Alving spielen können, ohne die Paralyse in allen Stadien studiert zu haben, ja, er muss sich als Rittmeister in Strindbergs „Vater“ sogar in die Zwangsjacke schnüren lassen.

Die schwierigste Aufgabe bei alledem liegt dem Regisseur ob. Es genügt nicht, dass alle einzelnen Faktoren für sich herausgearbeitet sind, sie müssen auf einen Grundton gestimmt sein. Diesen aus der Dichtung herauszufühlen, ist Sache des feinsinnigen Spielleiters. Er muss die Intentionen des Dichters verstehen und ihnen gerecht werden. Wir haben gesehen, wie hohen Wert der moderne Bühnenschriftsteller auf den Einklang von Milieu und Personen legt. Wir haben gesehen, wie nur durch dieses Ensemble „Stimmung“ entsteht. Ibsen baut darauf seine grössten Wirkungen, und seine subtilen

Stimmungbilder würden unter den Händen eines verständnislosen Regisseurs zu langweiligen und schrullenhaften Abgeschmacktheiten. Steiger schreibt*): „Dem modernen Dichter, der die kleinsten Regungen der Seele zerfaserte, musste der moderne Regisseur an die Seite treten, der die Schauspieler lehrte, diese verfeinerte Seelensprache in eine ebenso bewegliche Körpersprache zu übersetzen. Und wenn der moderne Dichter die äussere Handlung so verengt hatte, dass ausser ein paar sprechenden Menschen so gut wie garnichts übrig blieb, so musste der moderne Regisseur dies Wenige in ein Viel verwandeln und die Möbel in der Stube, die farbigen Tapeten und Portièren, die Bilder an der Wand und das Geschirr im Glasschrank, den Schirmständer und den Aschenbecher auf dem Tische sprechen lehren, und ein einziger Ausblick aus dem Fenster auf Garten, Wald oder See musste jetzt dem Zuschauer mehr sagen, als die blendendsten Feerien und Aufzüge des früheren Theaters."

II.

Der weitere Faktor in der Bühnentechnik ist die Figuration. Man versteht darunter nicht nur die Solospieler, sondern auch die Choristen, Statisten, Comparserie; mit einem Worte die ganze Belebung des dekorativen Rahmens. Die Natürlichkeitsreform hat sich hier erst später vollzogen. Man hatte schon längst die Forderungen der Wirklichkeitstreue in der Dekoration anerkannt und erfüllt, ehe man daran dachte, mit der Tradition in der Darstellung zu brechen.

In Frankreich war es bezeichnender Weise ein Dilettant, ein Angestellter eines Gasbureaus, Antoine, der

*) Edgar Steiger: Das Werden des neuen Dramas.

es mit einer Truppe von Leuten, die noch niemals eine Bühne betreten hatten, unternahm, die Tradition des Théâtre français zu brechen und die naturalistische Schauspieldarstellung zu begründen. Er reussierte, und es war nicht allein die Neugierde, welche die Pariser in seine Gefolgschaft zwang.

In Deutschland waren es zwei Faktoren, die von Einfluss auf die Ausbildung des Wirklichkeit-Stils waren. Einmal in Bezug auf die Gesamtfiguration die Reformen des kunstsinnigen Herzogs von Meiningen, dann in Bezug auf die Ausbildung der Individualdarstellung die Gründung der „Freien Bühne“ in Berlin, die den naturalistischen Dichtern Gelegenheit gab, ihre Stücke an die Öffentlichkeit zu bringen, und den intelligenten Künstlern ganz neue und eigenartige Aufgaben bot, zu deren Lösung sie bei keiner Tradition sich Rats erholen konnten, sondern angewiesen waren auf ihren Geist und den weiten Bereich der Wirklichkeit. Diese beiden Faktoren bedeuten eine Wiedergeburt der deutschen Darstellungskunst. Wo sich beide Momente vereinigten: Charakteristik der Individualgestaltung und stilgemässe Behandlung des Ensemble, da entstanden Leistungen, wie die am Deutschen Theater zu Berlin, die als mustergiltig hingestellt werden dürfen.

Wir betrachten zunächst die Technik des Figurationsensembles, des Zusammenspiels. Hier ist das Haupterfordernis der Blick auf das Ganze; die unbedingte Hingabe des Einzelnen an die Gesamtaufgabe. Vom ersten Helden bis zum letzten Statisten muss jeder auf seinem Posten sein und sich den Anordnungen der Regie willig fügen. Hier waren die Meininger unter ihrem tüchtigen Regisseur Chronegk vorbildlich. Das grosse Geheimnis der Meininger Inscenierung war die musterhafte Disciplinierung des Ensemble. Alle Rollen, selbst die unbedeutendsten, waren mit Künstlern besetzt, das gesamte Statistenmaterial

durch unermüdliches Probieren zu ihrer Aufgabe herangebildet. Dazu wurde ein Rahmen geschaffen, der durchaus dem Werk entsprach, und in Kostüm und Dekorationen das Zeit- und Lokalkolorit möglichst getreu erfasste. Diese Principien machten dem alten Schlendrian, mit dem man allgemein die Klassiker aufgeführt hatte, ein Ende. Litzmann sagt darüber: „Dass blutige Anfänger in den Schillerschen Dramen in den gerade für temperamentvolle Darsteller so gefährlichen Rollen jugendlicher zweiter Helden und Liebhaber hinaus geschickt wurden und durch ihre Übermass in Mimik, Plastik und Rede zur Heiterkeit stimmten, dass für die grossen Massenscenen in Stücken wie Egmont, Wallenstein, Tell, Coriolan, Julius Caesar immer nur die fröhlich lächelnden Choristen und engagierten Statisten neben den weniger geistvoll als erstaunt dreinblickenden Vaterlandsverteidigern erschienen, und dass diese beiden Bestandteile der Komparserie, wie Öl und Wasser geschieden, nie auch nur die Ahnung der Illusion einer stürmisch bewegten Masse im Zuschauer erweckten, dass dadurch gerade in entscheidenden Augenblicken die dramatische Wirkung vernichtet wurde, daran hatten sich allmählig Darsteller und Publikum gewöhnt“[1]).

Dieses Princip der Massenentfaltung nach dem Vorgang der im klassischen Drama eingespielten Meininger nun auch auf das naturalistische Drama zu übertragen, musste die Sorge der modernen Bühnenleiter sein. Auch das moderne Drama erfordert in vielen Werken einen ausgedehnten Komparserieapparat. Man denke an „die Weber“, „Florian Geyer“, „Volksfeind“, „Macht der Finsternis“. Die Bewegung der Masse ist auch hier eine schwierige für den Regisseur, doch hat er manches vor der klassischen

---

[1]) Berthold Litzmann: Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart. 1894 p. 45.

Inscenierung voraus. Man kann in viel weiterem Umfang von gemieteten Statisten Gebrauch machen. Das Milieu ist ein vertrauteres. Die Leute, die man zur Statisterie heranzieht, Handwerker zumeist oder auch Soldaten, werden sich in bürgerlicher Kleidung oder in Kittel und Blouse ungleich natürlicher zu benehmen wissen als in Rüstung und Tricot. Einige geschickt verteilte Berufsschauspieler oder intelligente Choristen geben in diskreter Weise den Ton an. Man nehme eine Massenscene aus den „Webern“. Das Stück ist schon so komponiert, die Bewegung durch die verschiedensten charakteristischen Ausrufe und Zwischenreden schon so markiert, dass die Aktion sich nur an diese Anweisungen zu halten hat. Sache des Regisseurs ist es, sein Statistenmaterial möglichst ohne jede Dressur aus sich selbst heraus agieren zu lassen. Er nehme Leute verschiedenen Alters und verschiedener Statur und lasse sie ohne jeden theatralischen Aufputz möglichst in ihrem eignen Bart und Haar erscheinen. Er sehe auf charakteristische Bewegung, nicht aber auf regelrechte Gruppierungen. Die gestellten Bilder, diese Reminiscenz an den Weimarer Idealstil, der noch bei vielen Regisseuren bei der Massenentfaltung als conditio sine qua non gilt, ist hier durchaus deplaciert. Alles muss ungezwungen und natürlich aussehen. Man lasse die Leute sich ihre Posen selbst wählen und markiere nur ihre Standpunkte im Grossen und Ganzen. Im Uebrigen mögen sie vor oder rückwärts gewendet stehen oder in Profilstellung, das ist ganz gleichgültig, wenn es nur lebendig aussieht. Je mehr Abwechslung, desto mehr Natürlichkeit. Man suche auch in den Ausdrucksbewegungen möglichst zu individualisieren. Der Eine nimmt mehr Anteil an der Aktion, der Andere weniger. Man stösst und drängt einander und hänselt die Dummen. Wenn es etwas zu sehen giebt, so heben sich die Kleinen auf die Zehenspitzen, robuste

Personen machen von ihren Ellbogen Gebrauch. Die Weiber nehmen scheltende Mienen an oder lachen blöde. Auch belebe man das Bild möglichst mit Kindern. Die Kleinen, sofern sie nicht von den Müttern auf dem Arm getragen oder an der Hand geführt werden, lasse man sich unbekümmert um die Vorgänge am Boden tummeln. Grössere besteigen Mauern, Bäume etc. Die Verständigeren beteiligen sich in lauter Weise an der Aktion.

Wir haben hier versucht in groben Zügen anzudeuten, wie eine naturalistische Massenentfaltung zu inscenieren ist. Die Solospieler haben sich natürlich diesem Rahmen durchaus anzupassen in Maske, Ton und Geberde. Die konsequente Durchführung des Gesamteindrucks scheitert oft an dem Widerstand der Darsteller selbst, namentlich der Damen, deren Eitelkeit nichts nach einem charakteristischen Eindruck fragt, sondern nur ihre persönlichen Vorzüge in das beste Licht stellen will. Die Weigerung, sich für alte Rollen auch dementsprechend zu schminken, die überladene Zier an Kleidung, wo dies nicht angebracht ist, die stilisierten Bauernkostüme, die Sucht, nur immer neue und keine getragenen Kleider anzulegen, alles dies findet man nicht nur bei der Oper, der man alle Geschmacklosigkeiten verzeiht, sondern auch im Schauspiel. Gegenüber solcher Unbotmässigkeit ist es die Pflicht des Regisseurs, energisch seine Autorität zu wahren.

Weit grössere Schwierigkeiten wie die Massenentfaltungen im Freien bieten die Gesellschaftsscenen. Hier wird am meisten gegen die Wirklichkeitstreue gesündigt. Wir haben schon im vorigen Teil darauf hingewiesen, wie sich die naturalistischen Dramendichter unter Umständen bei Ensemblescenen in einem Salon etc. zu helfen suchen: durch bewegte, abwechselnd von Gruppe zu Gruppe sich fortpflanzende Konversation; durch die

Hervorhebung einer besonders distinguierten Person, die die Situation beherrscht, durch Toaste etc.

Die Gruppierung muss eine ungezwungene sein, die eine allseitige Verständigung ermöglicht, so dass nicht auf eine gestellte Frage die Antwort aus einem ganz anderen Winkel kommt. Stellungswechsel darf nicht zu häufig eintreten und muss immer motiviert sein.

Von Requisiten ist ausgiebiger Gebrauch zu machen. Bücher, Bilder, Journale, Albums werden nachlässig durchblättert, die Damen besichtigen Handarbeiten oder Spitzen und naschen, die Herren drehen sich Cigaretten und rauchen. Man zeigt sich interessiert oder im Gegenteil gelangweilt, je nachdem es die Situation mit sich bringt. Auf jeden Fall beachte man fortwährende Bewegung zu markieren, ohne in aufdringlicher Weise die Aufmerksamkeit von den handelnden Personen abzulenken.

In einem Salon lässt sich die Naturtreue noch immer besser durchführen als in einem öffentlichen Lokal, einem Tanzsaal etc. Wenn man hier vollkommen wirklichkeitsgetreu wäre, dann müssten überhaupt alle zusammenreden; es resultierte dann jenes undefinierbare Geräusch, das wir zur Genüge kennen. Der Regisseur kann sich dadurch helfen, dass er durch lebhafte Gestikulation, leises Flüstern etc. diese Bewegung nur andeuten lässt und die gerade agierenden Personen durch verstärkte Stimme sich aus diesem gedämpften Hintergrund erheben lässt.

Die Dichter haben mit Vorliebe sich dadurch zu helfen gesucht, dass man als Scene ein Foyer, den Vorraum eines Tanzsaals, eine Nische etc. wählte. Man hatte dadurch einen isolierten Schauplatz für den Dialog, während die Anwesenheit der übrigen Gesellschaft durch gedämpfte Musik, gelegentliches Gelächter, Rufe etc. angedeutet wurde. Diese Praxis hat unleugbare Vorteile, aber sie

bringt auch eine neue Konvention. Die verschiedenen Gruppen kommen nacheinander, um sich das zu sagen, was notwendig ist, die Handlung weitor zu führen; aber es kommen immer nur die Personen, welche auf dem Zettel stehen. Das ist nun nichts weniger als naturgetreu. In Wirklichkeit werden doch auch nicht in einem derartigen neutralen Raum immer wieder dieselben Personen erscheinen, um daselbst ihre Gespräche abzuwickeln, sondern es werden sich allerhand andere Leute einfinden und dies sollte der Dichter und der Regisseur berücksichtigen, wenn er naturwahr sein will. Freilich ist dies nicht leicht. Unterbrechungen des Gesprächs durch störende Dritte, die sich mit einer Entschuldigung gleich wieder zurückziehen, unauffälliges Promenieren anderer, Ab- und Zugehen dienstbarer Geister, das dürfte einige Anhaltspunkte abgeben.

Eine grosse Verlegenheit bereitet dem Regisseur bei Gesellschaftsscenen immer die Komparserie. Ist es schon für die Solospieler oft sehr schwer, sich zwanglos in die Alluren der feinen Welt zu finden und mit Anstand Frack, Uniform und Gesellschaftsrobe zu tragen, so ist es für den Statisten fast unmöglich, namentlich wenn er ein paar Worte zu sagen hat, wie das bei ausgedehnten Scenen häufig der Fall ist: er wird durch seine Ängstlichkeit doppelt auffällig erscheinen. Derartige Scenen machen meist einen unbeschreiblich lächerlichen Eindruck. Der Regisseur streiche in diesem Fall lieber, was sich nur immer streichen lässt, und beschränke überhaupt die Komparserie so viel wie möglich und nur auf solche Leute, die sich im Gesellschaftskleid wirklich zu bewegen wissen. Er gebe in taktvoller Weise namentlich den Damen in Bezug auf ihre Toilette Ratschläge und lege ihrem Übereifer Zügel an.

III.

Wir haben bis jetzt den äusseren Rahmen des Bühnenbildes aufgebaut und die Hülfskräfte der Figuration im Allgemeinen auftreten lassen und müssen uns nun mit dem Faktor befassen, der erst dem ganzen Organismus die Seele giebt: der Einzeldarstellung. Es ist notwendig, einen allgemeinen Überblick zu gewinnen über die historische Entwicklung, um zu sehen, ob und inwiefern wir heute von einem neuen Stil der Schauspielkunst sprechen dürfen.

Die Entwicklung der Schauspielkunst ist naturgemäss an die der Schauspieldichtung gebunden. Wir sehen sie da in grosser Blüte, wo auch das Drama schöpferisch war, wie im alten Griechenland, in England zu Shakespeares und in Spanien zu Calderons Zeiten. Die Schauspieler im alten Hellas standen auf einer hohen Stufe ihrer Kunst. Dass die Kunst in England hochentwickelt gewesen sein muss, sehen wir daran, was für Aufgaben Shakespeare, der doch nur für den Theaterbedarf seiner Zeit und nur solange dichtete, als er selbst Schauspieler war, diesen letzteren zumutete. Gleichzeitig mit England erfreute sich Spanien eines ausgebildeten Dramas und guter Schauspieler. Auch hier gab es Schauspielerdichter, die wie Lope de Rueda, Alonzo de la Vega, Pedro Navarro sich grosser Beliebtheit erfreuten und hoch geachtet und geschätzt wurden*), ganz im Gegensatz zu den Verhältnissen in anderen Ländern. Unter ihren Nachfolgern Lope de Vega, Cervantes und Calderon kam dann die Blütezeit des spanischen Dramas und der Schauspielkunst. In Frankreich wurde die Schauspielkunst von besonderen Gilden gepflegt und ausgeübt. Die „Frères de la passion“, die „Enfants sans sourçi“ und die „Bazochiens“ hatten das Recht, Mysterien und Moralitäten

*) Lope de Rueda wurde sogar in der Kathedrale von Sevilla mit allen Ehren beigesetzt.

aufzuführen. Die Bazochiens gehörten der Zunft der Schreiber an. Sie bildeten nach Verfall der Mysterien und Moralitäten, (das letzte Mysterium „l'apocalypse de St. Jean“ war 1540 aufgeführt worden), die Gattung der „Farce“ aus, die sich grosser Beliebtheit namentlich beim Volke erfreute. Molière hob dann die Farce in eine bedeutungsvollere Stellung. Die um die Mitte des XVI. Jahrhunderts lebenden „Comédiens“: Ronsard, Rotrou und vor allem Jodelle bahnten die französische Tragödie an, die später in Corneille und Racine ihre höchste Vollendung erreichen sollte.

Auch Italien hatte um diese Zeit schon ein hochentwickeltes Theater. Trissino, Rucellai, Torquato Tasso schrieben Tragödien; Bibieno, Machiavelli, Ariosto Komödien nach antikem Muster. Bevorzugt wurde indessen das von Guarini und Tasso gepflegte Schäferspiel, das sich bald auch über die anderen Länder verbreitete und das die ersten Keime der späteren Oper in sich barg. Beim Volke beliebt waren die improvisierten Maskenspiele, die von der römischen Possendichtung abstammten und für die merkwürdige Erscheinung der späteren Stegreifkomödien vorbildlich wurden.

Gegenüber diesem Verhältnis in anderen Ländern bot das deutsche Schauspiel jener Zeit ein wenig erfreuliches Bild. Die geistige Nahrung fehlte. Die Mysterien hatten sich auch hier überlebt. An ihre Stelle waren die lateinischen Schulkomödien und die Fastnachtsschwänke getreten. Studenten und Handwerker waren die Pfleger der dramatischen Kunst. Was an Berufsschauspielern vorhanden war, gehörte der Hefe des Volkes an; sie waren Jongleure und Jahrmarktsgaukler, die Nachfolger der „Joculatores“, bekämpft von der Geistlichkeit, verfehmt in der Gesellschaft. Um das Ende des XVI. Jahrhunderts traten die niederländischen und englischen Komödianten auf.

Die Stücke, die sie aufführten, waren Spektakelstücke niedersten Ranges, voll Greuel und Blutscenen. Daneben trieb der Hanswurst, hier Pickelhering und Jan Posset genannt, sein albernes Spiel.

Auch das nächste Jahrhundert brachte die deutsche Schauspielkunst nicht weiter. Die schwülstigen, bombastischen Haupt- und Staatsaktionen und die nicht weniger ausschweifenden Produkte der Lohenstein und Hoffmannswaldau waren noch weniger geeignet, den Stand zu heben, wie früher Hans Sachs und Ayrer. Erst um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts beginnt ein bemerkenswerter Aufschwung. Hatten auch die Reformen Gottscheds zur Hebung des Dramas noch nicht den gewünschten Erfolg und war die Verbrennung des Hanswurstes durch die Neuberin nur als ein zweifelhafter Fortschritt zu betrachten, so war doch das Theater wieder Gegenstand lebhafter Beachtung geworden, und dramaturgische Probleme wurden aufgeworfen und erörtert.

Der Hauptstreit jener Zeit war der zwischen dem regulären Memorierstück und der Stegreifkomödie. Mag man auch die letztere vom Standpunkt der Schauspieldichtung aus mit Recht entschieden verwerfen, so kann doch nicht geleugnet werden, dass sie für die Darstellung manches nicht zu unterschätzende Moment enthielt. Sie erforderte Umsicht und Geistesgegenwart, schärfte die Aufmerksamkeit und zwang den Schauspieler, im Wettbewerb mit den Andern alle Vorteile wahrzunehmen und alle Kräfte spielen zu lassen. Die Erschöpfung aller möglichen Situationen gab dem Darsteller eine Sicherheit und Vielseitigkeit, die dem regulären Stück dann auch zu Gute kam. Als didaktisches Hülfsmittel, zur Schulung der Sicherheit und Gewandtheit, dürfte sie auch heute noch am Platze sein, und der dramatische Lehrer sollte ausgiebigen Gebrauch davon machen, um den Novizen früh-

zeitig an Sicherheit des Auftretens und Gewandtheit in der Aktion zu gewöhnen.

Die eingreifende Reform der Schauspielkunst knüpft sich an den Namen Lessings. Schon lange bevor er als Dramaturg des Hamburger Nationaltheaters selbst ratend und leitend in die Verhältnisse eingriff, hatte er durch seine „Miss Sara Sampson“ epochemachend gewirkt, in der er das deutsche bürgerliche Drama schuf. Hier war die Schauspielkunst auf den Boden der Wirklichkeit gestellt. „Von nun an war der Schauspieler von allem Herkömmlichen, von allen Kunstmustern fort an die Natur gewiesen. Er hatte Menschen, er hatte Leidenschaften, Schwächen und Tugenden darzustellen, Gedanken und Empfindungen auszusprechen, wie er sie kannte, wie er sie im eigenen Leben fand, oder durch nicht allzuferne Analogien finden konnte.“[1]) Von jetzt ab beginnt eine Glanzperiode für die deutsche Schauspielkunst. Künstler wie Ackermann und seine Töchter Dorothea und Charlotte, sein Stiefsohn Schröder, Ekhof, die Hensel wirkten zusammen an der ersten ständigen Nationalbühne, deren künstlerischer Beistand Lessing war. Das Unternehmen konnte nicht prosperieren, dazu war die Zeit noch nicht gekommen, aber es hat als unvergängliches Nebenresultat die Hamburgische Dramaturgie. Der Stein war einmal im Rollen. Die Reform nahm zu. Immer neue dankbare Rollen entstanden. Der geniale Schröder, der die Erbschaft seiner Mutter antrat und die Ackermannsche Truppe übernahm, brachte Shakespeare auf die Bühne. Lessing schrieb seine „Minna von Barnhelm“, und seine „Emilia Galotti“; von den Franzosen waren es Diderot und Molière, die der naturalistischen Darstellungsweise geeignete Aufgaben boten. Die Alexandrinertragödie verlor immer mehr an Boden. Die Stelzenhaftig-

---

[1]) Devrient: a. a. O. II p. 126.

keit, das gespreizte Reden, die unnatürlichen Posen verschwanden und machten einer natürlichen Frische und Lebhaftigkeit Platz. Ackermann, Ekhof, Schröder spielten mit Wärme und Verstand, ohne in Nachlässigkeit gegen die Regeln der Schönheit zu verfallen. Die Hamburger Schule wurde massgebend für die Entwicklung der realistischen Schauspielkunst. Sie begründete und förderte die bürgerlich-charakteristische Natürlichkeit. Ungekünstelte Redeweise und Einklang zwischen Sprache und Aktion sind die wesentlichsten Forderungen. Dass diese mit der Zeit übertrieben wurden, darf der Richtung als solcher nicht zum Vorwurf gemacht werden. Die Auswüchse, die das Natürlichkeitsbestreben später in Leipzig zeitigte, erregten den Zorn Goethes und veranlassten ihn, an seiner Wirkungsstätte in Weimar dem Naturalismus seinen Idealstil entgegenzusetzen.

Die Absicht, den Deutschen ein Nationaltheater zu schenken, war in Hamburg an der Teilnahmslosigkeit des Publikums, zum Teil auch an dem teilweisen Unvermögen der Verwaltung, an deren Spitze der unfähige Löwen stand, gescheitert. Erst in Mannheim hatte der Versuch, unterstützt von einem kunstsinnigen Hof und eingeleitet von einem durchaus befähigten Mann wie Dalberg, Erfolg. Der Intendant Freiherr Heribert von Dalberg stellte sich selbst an die Spitze dieses Mannheimer Nationaltheaters und brachte es durch die ausserordentliche Vielseitigkeit seiner Bildung und wirksam unterstützt von bedeutenden Künstlern wie Iffland, Beil und Beck bald zu hoher Blüte. Die Forderung der Natürlichkeit wurde nachdrücklich vertreten, ohne dass die der Schönheit vernachlässigt wurden. Dalberg suchte seine Künstler auch zu verständiger, geistiger Thätigkeit anzuregen, indem er allgemeine künstlerische Fragen aufwarf, wie z. B. diese: Was ist Natur und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen

Vorstellungen? So wirkte Dalberg nach jeder Richtung anspornend und befruchtend auf seine Künstler und durch dieselben auf das Publikum. Seine Ideen hat Iffland verarbeitet und später als Leiter des Berliner Nationaltheaters auf fremden Boden verpflanzt. Ifflands Vorliebe für das bürgerliche Genre, das er auch als Schriftsteller mit Erfolg pflegte, liessen ihn besonderen Nachdruck auf die Wirklichkeitsrichtung in der dramatischen Kunst legen, die durch ihn in Berlin zur Herrschaft gelangte und bald in Gegensatz geriet zu der neuen Auffassung der Weimarer Schule.

In Weimar hatte Goethe die Leitung des Theaters übernommen. Er hatte sich schon früher in Dilettantenaufführungen bei Hofe als Regisseur und Darsteller versucht, jetzt sollte ihm die neugeschaffene Hofbühne Gelegenheit zur Entfaltung seiner Befähigung geben. Das Personal setzte sich hauptsächlich aus Mitgliedern der aufgelösten Bellomoschen Gesellschaft zusammen. Die ersten Jahre bethätigte sich Goethe nicht eben stark. Erst durch den näheren Verkehr mit Schiller wurde er mehr interessiert. Er strebte zusammen mit dem Freunde nach einem neuen Princip der Darstellung, die in erster Linie auf der Schönheit basieren sollte. „Die Weimarsche Schule, obschon sie die Forderung an den Künstler voranstellte, etwas der Natur ähnliches hervorzubringen, trat doch mit einem neuen Masse des Adels und der Schönheit auf, an welchem jede Erscheinung auf dem Kunstgebiete erst ihre Berechtigung zu erweisen hatte. Die bisher gültige Richtung hatte keineswegs die Schönheit negiert, aber sie hatte nur eine schöne Wirklichkeit gesucht; jetzt wurde, in feiner Unterscheidung, die schöne Wahrheit von ihr gefordert. Bisher hatte die lebendige Natur als Massstab gegolten, jetzt sollte ein geläuterter Geschmack zur Richtschnur werden. Der eigentümlich

deutschen Weise sollten die Schauspieler sich entwöhnen und sich in eine freiere, universelle Auffassung finden, aus der engen Bewegung der besonderen Wahrnehmung, des Individuellen, sollten sie zur Anschauung des Allgemeinen, der Gattung, zum Idealen sich erheben".*) Diese Auffassung berührte sich mit den kunsttheoretischen Anschauungen Winkelmanns. Goethe und Schiller standen damals auch in ihren Produktionen unter dem Einfluss der Antike. — Goethe setzte mit Energie, ja oft mit Rücksichtslosigkeit seine Reformen durch. Sein Schulmeisterton verletzte die empfindlichen Künstler oft, wenn sie auch im Allgemeinen sich willig seinen Anordnungen beugten. Dass Goethe keine allzu grosse Meinung von der Darstellungskunst hatte, geht aus seiner Äusserung hervor, er getraue sich aus jedem gutgewachsenen Menschen einen Schauspieler zu machen. Er beachtete nur die äusseren Ausdrucksmittel, nicht aber die geniale Intuition, die dieser Kunst so gut eigen ist, wie jeder anderen.

Goethe hat 1803 seine Regeln für die Schauspieler aufgestellt. „Kunst und Anstand" waren die Forderungen, die er voranstellte. „Die Schauspieler sollen nicht aus missverstandener Natürlichkeit untereinander spielen, als ob kein dritter dabei wäre." Goethe hatte vor allem die Bildwirkung jeder einzelnen Scene im Auge und tadelte an dem Naturalismus nichts so sehr, als dass die Schauspieler so thäten, als ob keine Zuschauer zugegen wären. Er verwarf natürlich auch die ungezwungenen Stellungen der Schauspieler mit dem Rücken gegen das Publikum und das Sprechen nach dem Hintergrund. Es waren die Regeln des Théâtre français, denen er nachstrebte. Seine Einseitigkeit ging so weit, dass er sogar die damals in Rom wieder aufkommende Sitte, Frauenrollen durch

*) Devrient: a. a. O. p. 255.

Männer geben zu lassen, freundlich beurteilte. „Man empfinde dabei das Vergnügen, nicht durch Natur, sondern durch Kunst unterhalten zu werden.“

Goethe und Schiller hatten ohne Zweifel das Höchste angestrebt, als sie dem Schauspiel einen neuen Stil schaffen wollten, der auf den Gesetzen der formalen Schönheit beruht, und für die streng idealistischen Werke ist dieser Stil auch durchaus angebracht und thut heute noch seine Wirkung. Dagegen versagt er überall da, wo die Rhetorik hinter der charakteristischen und realistischen Gestaltung zurücktritt, wie bei Shakespeare. Dieser erfordert eine ganz andere Behandlung, die der Individualität ihre freie Entfaltung und der natürlichen Sprechweise ihr Recht lässt. Dieser letztere Stil, der dem Begriff: Menschendarstellung viel mehr entspricht, hatte stets bei den denkenden Künstlern den Vorzug, und wir sehen die Meister dieser Kunst überall dem Charakteristischen und Natürlichen vor dem Rhetorischen und stilisiert Schönen den grösseren Wert beimessen. Zu letzteren gehört nur Ebenmass der äusseren Ausdrucksmittel und Temperament, zu ersterem aber geniales Erfassen und scharfer Verstand. Der wahre Künstler wird auch hier die richtige Mitte zu treffen verstehen.

Devrient hat den Unterschied zwischen dem Weimarschen Idealstil und der Natürlichkeitsrichtung, wie sie in Berlin gepflegt wurde, folgendermassen gefasst: „Die Berliner Schule wollte die Natürlichkeit des Vortrags gewahrt wissen, selbst auf die Gefahr hin, dass der Vers von unfähigen Rednern platt getreten würde, die Weimarsche Schule führte gegen diese Gefahr die Schutzwehr eines gemesseneren, rhythmisch markierteren Vortrages ein, wollte lieber zunächst an Lebendigkeit einbüssen, um nur, mit Durchsetzung einer rhetorischen Dressur, die Verbreitung eines idealen Stiles anzubahnen. Will man

die Unterschiede scharf spalten, so kann man sagen: in Weimar wurde die Tragödie mehr deklamiert als gespielt, in Berlin mehr gespielt als deklamiert." *)

Im XIX. Jahrhundert zerfiel die Schauspielkunst immer mehr, namentlich was das Ensemble betrifft. Einen einheitlichen Stil kannte man nicht. Jeder spielte nach seiner Weise, entweder mehr idealistisch oder mehr realistisch. Die Absicht, in Sprache und Ausdruck durch Schönheit zu glänzen, führte wieder zu dem gespreizten Pathos überwundener Epochen zurück; die Sucht, möglichst naturwahr zu sein, verleitete zu Maniriertheiten. Daneben fehlte es nicht an bedeutenden Individualitäten, wie Sophie Schröder, Esslair, Ludwig Devrient, Seydelmann, Döring, die sich fernhielten von einseitiger Übertreibung und nur ihrem Genius folgten. Auch einzelne Theater, vor allem das Hofburgtheater in Wien, suchten, der alten Tradition getreu, das Ensemble auf künstlerischer Höhe zu halten. Wenn dieses auch im Grossen und Ganzen, namentlich durch die Bemühungen zielbewusster Leiter wie Schreyvogel und Laube, seine Aufgabe erfüllte, so gelang es ihm doch nicht, für die deutsche Schauspielkunst die Bedeutung als Musterinstitut zu erlangen, wie in Paris das Théâtre français. Dieses blieb getreu seinen Principien die Hochburg des dramaturgischen Geschmacks; die klassische Tradition herrschte dort nach wie vor und selbst die Romantik wusste sie nicht zu besiegen; erst dem wiederholten Ansturm des Naturalismus musste sie in den letzten beiden Jahrzehnten eine Zeit lang das Feld räumen. Dieser starre Konservativismus mag unzeitgemäss sein, er hatte aber das Gute, dass er durch seine Disciplin und die hohen Anforderungen, die er an den Einzelnen

*) Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst III p. 286.

sowohl als auch an das Ensemble stellt, die dramatische Kunst in Frankreich, die sich streng nach ihm orientierte, vor dem Zerfall und der Auflösung bewahrte, der sie im letzten Jahrhundert in allen andern Ländern betroffen, trotz manch bedeutender Einzelerscheinungen wie Kean und Irving in England oder der Ristori, Salvini und Rossi in Italien, wie die Devrients, Seydelmann, Esslair, die Schröder, Dawison in Deutschland. Einen grossen Teil der Schuld an dem Zerfall harmonischen Ensemblespiels und damit der dramatischen Kunst überhaupt trägt die ganz moderne Erscheinung des Virtuosentums und der dadurch bedingten Gastspielreisen. Durch die Hast und Oberflächlichkeit, mit der diese Gastspielvorstellungen einstudiert und mit oft nur einer kurzen Probe erledigt werden müssen, kann natürlich, selbst wenn der Künstler, der als Neuer in das Ensemble eintritt, den besten Willen hätte, von keinem intimen Zusammenspiel die Rede sein. Aber das will der Virtuose auch gar nicht. Er geht darauf aus, das Ensemble zu zerstören, um seine eigene Persönlichkeit am effektvollsten präsentieren zu können. Auch dem Dichter wird übel mitgespielt. Das Stück wird unbarmherzig zerfetzt und nur diejenigen Scenen werden übrig gelassen, welche dem Virtuosen Gelegenheit geben zu glänzen. Man sehe, in welch skandalöser Weise die Duse Shakespeares „Antonius und Cleopatra“ zu ihren Gastspielzwecken „bearbeitet“ hat. Ohne jeden logischen Zusammenhang sind einfach die Scenen der Cleopatra aneinander gereiht und das übrige gestrichen. Für eine derartige Versündigung giebt es keine Entschuldigung; der Respekt vor dem Dichter muss dem Darsteller, mag er noch so talentiert sein, unbedingtes Gesetz sein.

Das Beispiel der Virtuosen mit ihrer bequemen Technik wirkt aber auch schädlich auf die Mitspielenden, insofern es sie zur Nachahmung reizt. Man sucht durch

verblüffende Schlaglichter zu wirken und reisst das Bild in einzelne Effektstücke aus einander. Die Sucht zu charakterisieren verleitet oft zum karikieren. Was bei einem grossen Meister wie Ludwig Devrient oder Salvini geniale Intuition war, die sie oft in dem psychischen Affekt die Umgebung ganz und gar vergessen liessen und sie unwillkürlich aus dem Ensemble herausrissen, sodass sie zu Effekten geführt wurden, die nur sie sich leisten durften, das wird bei ihren unbegabteren Nachahmern zu bewusster Originalitätssucht. Die fortschreitende Differenzierung, das fortwährende Suchen nach neuen und besseren Effekten führte schliesslich zur gänzlichen Beschränkung auf gewisse Typen. Erscheinung, Ton, Gesten, alles wurde auf eine ganz bestimmte Art von Rollen zugeschnitten, mit denen man von Ort zu Ort reiste und das staunende Publikum dupierte. Es ist das nicht mehr Menschendarstellung zu nennen. Es unterscheidet sich diese dramatische Akrobatik in nichts von den Variétéspecialitäten, von den Produktionen der Seiltänzer und Feuerfresser. Diese haben ebenso durch lange und fleissige Übung ihren Körper und ihre Organe zu verblüffenden Produktionen abgerichtet.

Die Beliebtheit der Gastspielvirtuosen bei dem Publikum ist ein Beweis für den Niedergang der Schauspielkunst; denn wenn ein Theater selbst vorzügliche Kräfte hat, so braucht es sich keine fremden zu verschreiben. In der That war auch noch bis vor wenig Jahren der Zustand an unseren Theatern ein durchaus nicht erfreulicher. Das Repertoire bewegte sich in ganz mittelmässigem Rahmen. Erst war es Kotzebue, Raupach, die das Publikum goutierte, dann Benedix und die Birch-Pfeiffer. Daneben wurde schlecht und recht das klassische Drama gepflegt. Shakespeare war ein seltener Gast. Es ist klar, dass bei einer solchen Konstellation der Menschen-

darstellung wenig Raum gegeben war. Auch die Importierung französischer Ware und deren seichte Nachahmung der Lindau und Lubliner verbesserte die Situation keineswegs. Erst der kräftige Anstoss des Naturalismus rüttelte die dramatische Kunst aus ihrem dumpfen Schlummer. Die Schauspieler bekamen wieder anregende Aufgaben; sie wurden gezwungen, selbständig zu denken und zu schaffen. Erst an den Stadttheatern, dann auch an den Hofbühnen hielt die neue Kunst Einzug und mit ihr frisches Leben. Die alten Schablonen wurden abgeschafft. Früher war alles sehr bequem für den Darsteller. Man hatte die beliebte Facheinteilung mit ihren bestimmten Merkmalen. Erster Held: Erfordernis grosse Statur, ausdrucksvolles Gesicht, volles männliches Organ. Bonvivant: elegante Erscheinung, liebenswürdiger Humor, joviale Beweglichkeit. Jugendlicher Liebhaber: schönes Gesicht, sprechendes Auge, einschmeichelndes Organ u. s. f. Das war das Schema. Jeder wusste von vornherein, was er zu spielen hatte. Die Stücke waren alle nach bestimmten Modellen zugerichtet, man hatte seine Traditionen, jeder spielte die ihm zugewiesene Rolle, wie sie sein Vorgänger gespielt, und kam wirklich einmal etwas ganz Neues, dann half man sich, so gut es ging. Jetzt wurde das ganz anders. Der Fachzwang ist gefallen. Man besetzt die Rollen nach den Individualitäten der Künstler. Die Schriftsteller arbeiten nicht mehr nach der Schablone, sie greifen in das Leben hinein und nehmen die Figuren, wie sie sie finden, mit allen Besonderheiten und Mängeln, und der Darsteller ist ebenfalls gezwungen, in die Wirklichkeit zu gehen und dort seine Studien zu machen. Die Virtuosen gingen auch in die Wirklichkeit und suchten sich ihre einzelnen Züge zusammen und verblüfften durch die Natürlichkeit ihrer Trics. Aber dem modernen naturalistischen Schauspieler ist es nicht so leicht gemacht.

Die primitive Technik der älteren Stücke mit ihrer mangelnden Psychologie konnte sich mit der Nachahmung der rein äusserlichen Züge zufrieden geben. Das moderne Drama aber, mit seiner subtilen psychologischen Motivierung, mit seiner Stimmung, die den Grundton des ganzen Werkes angiebt, verlangt den Blick auf das Ganze. Ein Charakter steht selten, wie in den meisten früheren Stücken, bei Beginn der Handlung fertig da. Er entwickelt sich vor den Augen des Zuschauers. Der Zuschauer steht ganz unter der Suggestion des Dichters und lebt alles innerlich mit; durch jeden Verstoss gegen die psychologische oder physiologische Möglichkeit wird er verletzt. Der Darsteller hat dem gegenüber eine schwierige Aufgabe. Er muss vollkommen in dem Charakter, den er darstellt, aufgehen. Man vergleiche beispielsweise eine Molièresche Figur mit einer Ibsenschen. Beide Dichter bieten dem Schauspieler dankbare Rollen. Aber wie verschieden sind diese. Bei Molière steht der Charakter von vornherein fest. Es ist die Typisierung irgend einer Eigenschaft oder Leidenschaft. Der Darsteller hat sich nur an die einzelnen Momente zu halten und die äussere Aktion mit dem fortlaufenden Text in Einklang zu bringen. Anders bei Ibsen. Er lässt die Selbstenthüllung des Charakters vor unseren Augen vor sich gehen. Durch minutiöse, psychologische Motivierung wird eine jede einzelne Handlung entwickelt und dem Darsteller steht nicht das bequeme Mittel des Erläuterungsmonologs zu Gebote, sondern sein Spiel muss überzeugend die innere Bewegung zum Ausdruck bringen. Hermann Bahr fasst diese Aufgabe der modernen Schauspielkunst in die Worte: „Menschliche Wirklichkeit, aber nicht, wie sie in irgend einem gegebenen Moment etwa erscheinen mag, nicht, wie sich aus ihren Handlungen und Schicksalen nachher die rückwärts schauende Betrachtung ihren Charakter gruppiert, sondern eben ihre

langsame Formung und Zubereitung aus den Verhältnissen und Zuständen, ihren ganzen Prozess in allen Stadien, alles Schwanken, Überwinden, Unterliegen — das muss er (der Schauspieler) verrichten.*)

Neben die gedankliche Ausarbeitung der Rolle muss sich die verständige Disciplin der Ausdrucksmittel stellen. Namentlich die Sprache muss der Aktion in ungezwungener Weise und mit natürlichem Ton folgen. Die Sprache muss gemäss dem darzustellenden Charakter eine eigentümliche Färbung annehmen. Es genügt nicht, ausdrucksvoll zu sprechen, sondern mit individueller Nuance, ohne deshalb in Schnoddrigkeit zu verfallen. Der Schauspieler muss stets die Situation vor Augen haben, in der er sich befindet, und dieser Stärke, Tonfall und Timbre des Organs anpassen. Unsere naturalistischen Schauspieler haben im Dialog grosse Uebung erlangt, doch wird noch Manches ausser Acht gelassen. Ein Moment, das selbst die natürlichsten Causeurs beim Dialog nicht berücksichtigen, sind die Pausen. In der Wirklichkeit werden wir auch nicht in einem Zuge fort sprechen. Es werden sich kleine Pausen einschieben, in denen man überlegt, ein neues Beweismittel ersinnt, einen passenden Ausdruck sucht etc. Das muss auf der Bühne wenigstens angedeutet werden. Es lässt sich dies, ohne auffällig zu werden, ermöglichen durch Stellungswechsel, stummes Spiel, Beschäftigung mit Requisiten (sog. Verlegenheitsspiel mit Fächern, Handschuhen, Abstreifen der Ringe vom Finger u. s. f.) Etwas anderes ist es mit den sogenannten Stimmungspausen, die einem rein künstlerischen Gefühl entspringen und gewöhnlich auf eine wichtige Wendung vorbereiten sollen. Doch muss man sich hier sehr vor Unmotiviertheit hüten, sonst kommt es auf jenen bekannten

---

*) Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus p. 217.

Artisteneffekt heraus, die begleitende Musik vor einem besonders schwierigen Tric plötzlich verstummen zu lassen.

Es ist interessant zu hören, wie sich einer der bedeutendsten Führer des Naturalismus, Antoine, der Direktor des Théâtre libre in Paris und Bahnbrecher der neuen Richtung, über die bisherige Schauspielkunst ausspricht:[1]) „Was man heute als den Unterricht in der Kunst der Rede bezeichnet, das ist nichts als die Dressur des Spielers auf einen ganz übertriebenen Ausdruck, auf eine besondere Stimme, auf ein erkünsteltes Organ, welches mit seinem natürlichen nichts gemein hat. Seit sechzig Jahren sprechen alle unsere Schauspieler durch die Nase, bloss um in unseren zu grossen und akustisch mangelhaften Sälen nur überhaupt verständlich zu werden, und weil diese Art von Stimmen nicht altert und den Jahren widersteht. Alle Gestalten des gegenwärtigen Theaters drücken sich in den Gebärden in der nämlichen Weise aus, ob sie nun jung oder alt, krank oder gesund seien. Alle „gut sprechenden“ Künstler verzichten auf die unzähligen Nuancen, welche einen Charakter erst erklären und ihm ein lebendigeres Leben verleihen. Die ganze Theaterwelt „vibriert“ in einem fort, ohne Grund; es wird nicht gesprochen, sondern geheult, und selbst im täglichen Leben, wenn sie auf den Boulevard heruntersteigen, bewahren die unglückseligen Künstler diese unnatürliche Steigerung des Ausdrucks, welche jeden Schauspieler sofort erkennen lässt . . . Die Dekorationen überschreiten das Mass und den Umfang des täglichen Lebens und die Gestalten verlassen den natürlichen Rahmen jeden Augenblick, in dieser unnachgiebigen Sorge des Routiniers unablässig Bilder zu stellen, um jeden Preis. Der Schau-

---

[1]) mitgeteilt bei Bahr: Die Ueberwindung des Naturalismus. p. 208.

spieler unterbricht in einem fort seine Bewegung, pour poser devant la salle.“

Wenn diese Kritik auch manches Richtige enthält, so vergisst sie doch das Eine ganz und gar, dass der Schauspieler nicht nur naturalistische Rollen darzustellen hat, deren Wirkung allerdings durch die oben gerügte Sprachtechnik beeinträchtigt wird, sondern auch klassische, bei denen schon der Vers eine ganz andere Behandlung der Sprechweise erfordert. Für das recitierte Versdrama ist eine eingehende Schulung des Organs und eine ganz andere Ausdrucksfähigkeit nötig. An Stelle der unzähligen Nuancen, von denen Antoine spricht, braucht der Schauspieler vor allem Portament und Modulation, er muss sein Organ beherrschen wie ein Instrument und es jeder Stimmung anzupassen verstehen, vom Pathos der erregten Leidenschaft bis zum leisen Flüstern der Liebe. Wenn Antoine seine grössten Erfolge mit Dilettanten errungen haben will, die unberührt von aller Schule und Tradition waren, so mag das für sein naturalistisches Repertoire stimmen. Aber entschieden abzuweisen ist nun die Folgerung, als ob die Dilettanten die besten Schauspieler wären. Ein Dilettant mag in manchen realistischen Rollen, aber auch nur in solchen, die seiner Individualität entsprechen, besser sein, als der Berufsschauspieler, der sich erst mühsam die Mittel zurechtlegen muss, die jener schon mitbringt. In der Tragödie dagegen wird der Dilettant stets versagen. Man wird nicht über Nacht ein berühmter Schauspieler. Die Darstellungskunst verlangt wie jede andere eine strenge Schulung und fleissiges Studium. „Die Schauspielkunst versinnlicht das dramatische Werk des Dichters vermittelst der menschlichen Individualitäten, welche durch Physiognomie, Haltung, Gebärde und Ton die vom Dichter geschaffenen Charaktere zur lebendigen Wahrheit

und Schönheit verkörpern. Der Schauspieler macht mithin seine zufällige besondere Individualität zum Instrument für die Kunst, indem er sie zur Darstellung der aus der freien Phantasie erzeugten Gestalten verwendet.“ *). Wenn also ein Dilettant durch seine besondere Individualität für eine Rolle geeignet ist und diese gut durchführt, so ist damit noch nicht der Schluss auf Verallgemeinerung zulässig. Das Wesen der dramatischen Kunst besteht aber gerade darin, die eigne Individualität aufzugeben und einen fremden Körper anzunehmen.

Die einseitige Ueberschätzung des Naturalismus hat zu manchen Auswüchsen geführt. Man überträgt seine Forderungen auch auf das Gebiet des klassischen Dramas, sucht die Verse natürlich zu sprechen und stellt den Melchthal in Ton und Gebärde nur als rohen Bauern dar, ohne den Widersinn zu bemerken, den man dadurch begeht. Man hat überhaupt kein Verständnis mehr für das Formale, und das Gefühl für die rhythmische Musik des Verses scheint ganz verloren gegangen. Man vergisst ganz, dass man ein Schillersches Stück nicht wiedergeben kann, wie ein Hauptmannsches. Das sind zwei ganz verschiedene Gattungen, die sich nicht vergleichen lassen. Die Darstellung hat den Geist der Dichtung zu erfassen. Das erste künstlerische Gesetz ist das Stilgesetz. Ohne die strenge Befolgung desselben ist keine einheitliche Wirkung denkbar. Hier hat die Regie einzusetzen. Durch dieses Medium muss das Werk hindurchgehen, und die einzelnen Darsteller haben sich ihr unterzuordnen. Der Regisseur wird ausgehen vom Milieu des Stückes; dieses giebt den Grundton an. Er wird den Rahmen aufstellen und dann erst die einzelnen Faktoren dem Gesamteindruck anzu-

*) Dr. H. Th. Rötscher: Die Kunst der dramatischen Darstellung I p. 7.

passen suchen. Man hat die Forderung der Stilgemässheit oft missverstanden. Ein Shakespearesches Stück stilgemäss darstellen heisst nicht, es in der Weise darzustellen, wie es zu Shakespeares Zeiten geschah, und womöglich zu dem primitiven Bühnenapparat zurückzukehren. Das ist ganz verkehrt. Es wäre lächerlich, sich nicht der Vorteile bedienen zu wollen, welche die moderne Bühnentechnik bietet und welche man in der damaligen Zeit nicht kannte. Jedes Werk hat seinen eigenen Stil. Es wird niemand leugnen, dass zwischen der Filigranarbeit eines Ibsenschen Stückes mit seinen psychologischen Feinheiten und dem derben Gefüge eines Hauptmannschen ein grosser Unterschied besteht und ebenso bei den Stücken des Letzteren etwa zwischen „Florian Geyer“ und „Hannele“. So ist es mit den klassischen und historischen Stücken gerade. Es genügt also nicht, von einem klassischen, historischen und modernen Stil schlechthin zu sprechen, sondern jedes Werk will für sich genommen, aus seinem Wesen heraus erfasst und einheitlich dargestellt sein. „Julius Caesar“ hat einen ganz anderen Stil als „Hamlet“ oder „Othello“.

IV.

Die Naturwahrheit von Rede und Aktion wird wesentlich unterstützt durch Maske und Kostüm der Darsteller. Unter Maske versteht man die künstliche Umformung der menschlichen Gestalt, zumal des Kopfes. Man hatte bei den alten Griechen wirkliche Gesichtsmasken, die, ebenso wie die künstliche Vergrösserung der Figur durch den untergelegten Kothurn, den Zweck hatten, die menschliche Gestalt in Verhältnis zu bringen zu der Ausdehnung des Bühnenraumes.

Die Masken der griechischen Tragödie gaben den Grundcharakter der Rolle an und wurden meist unverändert

durch das ganze Stück getragen; manchmal vertauschte man sie auch mit anderen. Auch im alten Rom gab es Masken in einer besonderen Art Lustspiel,· sonst aber kannte man sie nicht.

Man verändert heute das Gesicht durch Schminke. Die Rücksicht auf die Bühnenbeleuchtung zwingt jeden Schauspieler sich zu schminken, auch wenn er sonst keine Umänderung des Gesichtes vornehmen muss.

Eine gute Maske ist ein Haupterfordernis der natürlichen Darstellung. Sie kennzeichnet direkt die äussere Verkörperung des Charakters. Der Schauspieler ist heute mehr denn je auf dieses Hülfsmittel angewiesen. Er muss sich die Typen zu seinen Masken im Leben suchen und muss die einzelnen Züge und das ganze Ensemble auf das Genaueste studieren und sie seinen eigenen Gesichtszügen anzupassen suchen. Früher war es viel einfacher. Man hatte bestimmte Typen, die ein für allemal feststanden: Pensionierte Militärs, verlebte Roués, Kandidaten, beschränkte Pächter, joviale Onkels etc. Auch für die klassischen Stücke standen die Masken meist fest. Die traditionelle Hamlet-, Romeo-, Richard-, Mephisto-, Gesslermaske hat sich bis heute erhalten. So ist es beispielsweise auch gang und gäbe, die Rolle des ersten Schauspielers im Hamlet in der Shakespearemaske zu spielen, ganz entgegen der historischen Treue.

In den modernen realistischen Milieustücken muss der Darsteller sich seine Maske selbst komponieren, was durch den Umstand, dass tagtäglich neue Professionen und Charaktere auf die Bühne gebracht werden, sehr erschwert ist. Der Künstler ist auf die direkten Anleihen bei der Natur angewiesen.

Ein beliebter Kunstgriff ist es, aus irgend welchen Gründen Zeitgenossen in getreuer Nachahmung auf der Bühne zu kopieren. Abgesehen von der Geschmacklosigkeit,

die meist in diesen reinen Coiffeurkunststücken liegt, lenkt eine derartige Reklame das Publikum ungebührlich von der Handlung ab. Auch können die davon Betroffenen, da die Nachahmung oft mala fide geschieht, sich schwer gekränkt fühlen. Die Bühne ist zu derartigen Experimenten nicht da.

Auch bei der Darstellung historischer Personen lässt sich sehr streiten, ob man sich genau an das Äussere derselben, soweit es bekannt oder überliefert ist, halten oder eine Phantasiemaske wählen soll. Für allgemein bekannte Personen wie Napoleon, den alten Fritz etc., deren Bild jedes Kind kennt, wird eine Abweichung nicht rätlich sein; das Publikum kommt mit einer ganz bestimmten Erwartung und sieht sich nicht gern enttäuscht. Etwas anderes ist es aber mit weniger bekannten Figuren; da soll sich der Darsteller durchaus an den Dichter halten, der auch, von seiner licentia poetica Gebrauch machend, einen geschichtlichen Charakter nicht völlig kopieren wird. Rötscher schreibt zu dieser Frage: „Was die Darstellung geschichtlicher Charaktere betrifft, welche uns durch Bilder erhalten worden sind, so darf den Schauspieler die wirkliche Physiognomie im Ganzen wenig kümmern. Er hat eine Portraitähnlichkeit durchaus nicht zu erstreben, weil er sich in den meisten Fällen ein dem Charakter analogeres Gesicht durch Kunst formen wird. Nur in dem Fall, wo auch die Wirklichkeit dem Charakter eine Physiognomie erschaffen hat, aus welcher uns das Pathos desselben entgegenleuchtet und wo dieselbe gleichsam schon zu einem allgemeinen Typus für diese Gestalt geworden ist, da darf auch der Darsteller die Portraitähnlichkeit erstreben. Der Schauspieler hat auch bei dem historischen Charakter nur nach dem Dichter zu fragen. Und welche Befriedigung liegt auch in der Kunst, dem Portrait einer historischen Figur auf das Täuschendste

nahe gekommen zu sein? Höchstens wird denen, welche das Bild kennen, eine Ueberraschung bereitet, die aber ganz ausserhalb der Kunst liegt, indem sie auf der Bewunderung beruht, welche wir dem Schauspieler zollen, seine Individualität in ein Abbild einer von uns gekannten Persönlichkeit geschickt umgeformt zu haben. Viel besser, wenn aus seiner Maske sogleich der volle, konkrete Mensch zu uns spricht, dessen Bild sich durch die Entwicklung des Dramas als die entsprechende sinnliche Erscheinung des Charakters bestätigt."

Zur weiteren Verkörperung der sinnlichen Erscheinung eines Charakters gehört das Kostüm. Dasselbe erfordert bei den naturalistischen Stücken keinen grossen Aufwand; es ist leicht zu beschaffen. Man achtet auch da auf Wirklichkeitstreue und Charakteristik. Jeder alte Rock und Hut wird aufbewahrt. Eine moderne Theatergarderobe hat gegen früher viel von ihrem Reiz eingebüsst. Statt gestickter Kleider, Hermelinmäntel, Schauben, Rüstungen und Waffen aller Art sieht man Fräcke, Sommerüberzieher, Arbeiterblousen und Regenschirme.

Nicht alle Darsteller allerdings haben die Forderungen der Wirklichkeitstreue begriffen. Man begegnet noch vielen Verstössèn. Es besteht noch bei vielen ein grosser Unterschied zwischen der Bühnen- und der Wirklichkeitskleidung. Sie kleiden sich auf dem Theater, wie sie sich im Leben in derselben Situation nie und nimmer kleiden würden. Namentlich für die Damen gilt dies. Die Eitelkeit lässt es nicht zu, dass sie erforderlichen Falles in abgetragenen und unscheinbaren Kleidern erscheinen. Sie wollen auf jeden Fall durch Toiletten glänzen. Sie kümmern sich nicht um den Charakter der Rolle, sondern darum, ob das Kostüm gut zu Gesicht steht und Aufsehen erregt. Getragene Kleider werden überhaupt nicht

angezogen, immer muss das Kostüm nagelneu sein, was oft einen geradezu ärgerlichen Eindruck macht. Auch das Schuhwerk steht gewöhnlich in keinem Verhältnis zum Kostüm. Die unvermeidlichen Lackschuhe finden sich immer und überall. Die Damen kennen überhaupt keine andere Fussbekleidung als den ausgeschnittenen Lackschuh, mögen sie nun Dienstmädchen oder Comtessen, Konfektioneusen oder Waisentöchter spielen; im Salon, in der Küche, im Regen, im Wald, überall begegnen wir demselben tadellos sauberen Schuh. Derartige Beispiele liessen sich häufen. Sache der Regie ist es, diesen Verstössen energisch entgegenzutreten und dafür zu sorgen, dass auch das Äussere des Einzelnen im richtigen Verhältnis steht zu dem von ihm vertretenen Charakter und zu dem allgemeinen Rahmen. Kein Stück sollte in Scene gehen, ohne dass vorher eine Generalprobe desselben in vollständigem Kostüm und mit sämtlichen Requisiten stattgefunden hätte.

In Bezug auf historische Stücke kennt man zwei Arten der Kostümwahl: eine konventionelle und eine streng historische. Die erstere war noch bis in das XIX. Jahrhundert üblich, besonders in Frankreich. Man verfuhr ganz ungeniert. Die Götter und Helden trugen die französische Staatstracht und insbesondere die Allongeperücke; die Damen Reifröcke und Turmcoiffuren. Erst der berühmte Schauspieler Talma wagte es, gänzlich mit der alten Tradition zu brechen. Er liess sich von dem Maler David seine Kostüme streng nach altem Muster zeichnen, sammelte Waffen und studierte die alten Quellen. Er

erschien als Tribun Proculus zum erstenmal in getreuem römischen Kleide. Das Publikum stutzte zuerst, dann brach es in Beifall aus. Die Kollegen waren weniger erbaut. Jullien erzählt in seiner „Histoire du costume au théâtre“, dass bei seinem Auftritt Madame Vestris ihn von Kopf bis zu Fuss betrachtet habe und, während Brutus seine Verse sprach, mit leiser Stimme folgendes Gespräch mit Talma führte: „Aber Sie haben ja nackte Arme, Talma“ — „Gerade wie die Römer“ — „Aber Talma, Sie haben ja keine Hose an“—„Die Römer trugen auch keine“ —„Schweinekerl!“ und Brutus' Hand nehmend, verliess sie wütend die Scene. Soweit ging damals das historische Gefühl.

In Spanien trug man das dortige Kostüm. Bekannte fremde Nationen, wie Engländer, Franzosen wurden in ihrer betreffenden Landestracht dargestellt; für unbekannte Länder und in antiken Stücken wählte man eine ältere spanische Tracht mit symbolischen Abzeichen.

In England herrschte dieselbe Konvention. „Noch Garrick spielte die Shakespeare-Gestalten grauer Zeit zuerst und noch lange im Gesellschaftsanzug seiner Tage, dem „Habit habillé“. Derselbe war für Hamlet schwarz, für König Lear mit Pelz verbrämt, dazu ein Überwurf mit reicher Hermelineinfassung; für Macbeth hatten Rock und Weste breiten Tressenbesatz, der Haarbeutel fehlte nicht; neben ihm stand seine Lady, die Dolche darbietend — im ungeheuren, aufgebauschten Reifrock. Garricks Zeitgenosse, der Schauspieler Macklin, war es, welcher die alte schottische Tracht zuerst einführte; Garrick selbst aber wird dann abgebildet als Hamlet in schwarzer, spanischer Tracht“.*) Lange vor den Reformen der Meininger

---

* Vincke: Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte p. 179.

hatte in England schon Charles Kean bei seinen Shakespeare-Aufführungen im Princesstheater in London die historische Treue in strengster, wissenschaftlicher Weise gewahrt.

Auch in Deutschland waren die Verhältnisse lange Zeit ziemlich dieselben. Als einer der Ersten erkannte Gottsched die Notwendigkeit einer Reform des Kostümwesens; die Neuberin vertrat dieselbe auf ihrer Bühne, insofern sie nicht mit ihren ökonomischen Rücksichten kollidierte.

Mit der Zeit bildeten sich bei den Truppen gewisse gleiche Konventionen heraus. „Da hatte man romanische und türkische Kleider für die vorzeitlichen und asiatischen Dramen, während alle mittelalterlichen Stücke in einer phantastischen Tracht gespielt wurden, welcher die damals moderne Kleidung zu Grunde lag. So gab es also ein antikes, ein mohammedanisches und ein christliches Kostüm, und diese allgemeine Unterscheidung konnte für einen Zustand genügen, der auf charakteristische Unterscheidungen überhaupt noch nicht einging. Der phantastischen Tracht durfte bei den Männern ein ausgesteiftes, beflittertes Röckchen nicht fehlen, so wie ein Helm mit einem Walde von himmelhohen Federn beladen auf der gepuderten Frisur. Nur Priester, Zauberer und dergl. durften Bart und Haar charakteristisch tragen. Die Damen bewahrten unter allen Umständen ihre Frisur, mit Diadem, Schmuck, Federn und Blumen überhäuft, und verzierten ihre ungeheuren, modernen Reifröcke in der Weise, die sie für römisch, türkisch oder mittelalterlich ausgaben.“*) Friedrich Schröder gehörte zu den Ersten, die auf historische Treue Wert legten, aber ihm galt der gute Geschmack mehr, als die peinliche Genauigkeit: „so war sein Anzug stets angemessen,

---

*) Devrient a. a. O. I p. 365.

nie überladen. Für den Lear erachtete er weder eine fabelhafte altbritanische, noch die spanische Tracht geeignet und wählte deshalb als Ueberwurf über dem Wams einen echten, chinesischen Schlafrock von schwarzer Grundfarbe, auf diesem grosse ineinander verwickelte Drachen.*)

Die Erstaufführung des „Götz von Berlichingen“ durch den Prinzipal Koch in Berlin im Jahre 1773 brachte für Deutschland zum erstenmal die Einführung des historischen Kostüms. Das Ritter- und Bauerntum konnte man unmöglich im französischen Staatskleid spielen.

Von jetzt an machte man immer weitere Fortschritte im Kostümwesen. Gewisse Konventionen blieben zwar immer noch bestehen. Man wählte sowohl für das Mittelalter, als für das Altertum bestimmte Durchschnittskostüme, die keinem Jahrhundert genau entsprachen, aber doch den Stilforderungen ziemlich gerecht wurden.

Erst die Meininger strebten volle historische Treue an und stellten ihr Kostüm nach wissenschaftlichen Forschungen streng nach der betreffenden Epoche eines Zeitalters fest. Es ist über die Notwendigkeit und Zweckmässigkeit einer derartigen Genauigkeit viel gestritten worden. Wir glauben sie aus verschiedenen Gründen ablehnen zu müssen. Einmal hat sich die Darstellung, wie wir dies schon bei der Frage der Maske gesehen haben, an den Dichter zu halten. Der Dichter giebt auch nicht genau das Bild in Charakteristik und Sprache portraitähnlich wieder. Es genügt ihm, menschliche Leidenschaften in einer gewissen Persönlichkeit wiederzugeben, die er der Geschichte entnimmt, ohne nun aber diese Persönlichkeit individuell erschöpfen zu wollen. Ob dieselbe ausser den von ihm dargestellten Zügen noch

---

*) August Lewald: Ein Menschenalter V 252.

andere hat, kommt für ihn nicht in Betracht. Aehnlich ist es mit dem Kostüm. Es kommt garnicht darauf an, zu wissen, ob Wallenstein in Eger einen roten Rock oder einen blauen getragen. Es genügt ein allgemeiner Typus, der im Grossen und Ganzen jener Zeitepoche entspricht.

Ein weiterer Grund ist der, dass eine solche eingehende Sorgfalt das Theaterbudget ungebührlich belastet. Es handelt sich nicht allein um die Kostüme, sondern auch alle Dekorationen und Requisiten müssen streng stilgerecht sein. Charles Kean kostete die Ausstattung von Shakespeares „König Heinrich V.“ allein 3000 Pfund.

Ferner ist die Bildung durchaus nicht so fortgeschritten, dass die Zuschauer die Kostüme der einzelnen Jahrhunderte genau zu unterscheiden wüssten. Auch ist die Geschichte der Trachten noch lange nicht genügend erforscht. Selbst wenn man sich auch über den Schnitt der Kleider geeinigt hätte, so doch nicht über die Art und Weise des Tragens. Darüber hat man keine genauen Berichte, zumal was die antike Tracht betrifft. An die alten Statuen kann man sich da nicht halten; wir wissen, dass der Künstler keine Portraitfiguren schaffen wollte, sondern Idealgestalten, und es ist durchaus nicht gesagt, dass der schöne Faltenwurf, wie wir ihn bei den Statuen finden, auch der praktischen Wirklichkeit entsprach.

Auch Rötscher ist der Ansicht, dass ein konventionelles Kostüm, wenn es nur die Grundunterschiede festhält, genügt. Er hält eine Unterscheidung zwischen der orientalischen, griechisch-römischen, mittleren und modernen Welt für hinreichend. „So wenig es aber darauf ankommt, zwischen dem griechischen Himation und der römischen Toga, welche sich allerdings von dem ersteren durch den halbrunden Zuschnitt und die grössere Schwere und Weitläufigkeit unterscheidet, oder

zwischen dem griechischen Chiton und der römischen Tunika den Unterschied für die dramatische Darstellung genau festzuhalten, insofern dadurch für den Geist des Werkes nichts geändert wird; eben so wenig kann es auf die Treue in den besonderen Unterschieden der mittelalterlichen Tracht ankommen. Auch hier reicht ein allgemeiner Typus aus, der selbst der Phantasie insofern einen freien Spielraum gestattet, als sie innerhalb desselben auch dem Malerischen selbst die historische Treue im Einzelnen opfern darf, sobald nur dadurch nicht geradezu ein nur phantastisches Kostüm an die Stelle tritt, welches sich sogleich als auf gar keiner geschichtlichen Grundlage ruhend ankündigt."

Es müsste allerdings hierbei als unbedingte Voraussetzung gelten, dass die Bühnen sich über eine derartige Lösung der Frage genau einigten und die Uebereinstimmung festhielten. Ein derartiges Arrangement scheint in der heutigen Zeit allerdings sehr fraglich. Das Beispiel der Meininger hatte die wissenschaftliche Tendenz unserer Zeit auf das Kostümwesen übertragen und die Bühnenleiter wetteiferten in dem Bemühen, den verwöhnten Ansprüchen gerecht zu werden. Freilich blieben manche Schwierigkeiten. Die neuen Trachten, Waffen und Schmuckgegenstände waren den Schauspielern, die das nicht gewohnt waren, unbequem. Sie fühlten sich belästigt, und das störte die Ungezwungenheit der Aktion. Auch der Umstand, dass immer nur neue, eigens zu dem Zweck der Aufführung hergestellte Kostüme und Waffen getragen wurden, trug durchaus nicht zu einem wahrheitsgetreuen Eindruck bei.

Die grossen Hof- und Stadttheater, wo die Ausstattung von Kostümzeichnern entworfen und von geübten Schneidern für das ganze Personal ausgeführt wird, können eher einen einheitlichen Eindruck in der historischen Treue erzielen, als die Provinztheater, wo die Darsteller, wenig-

stens die weiblichen, selbst für ihre Kostüme sorgen müssen. Eine Verwirrung ist da nicht zu vermeiden. In Schnitt und Farbe werden sich stets Differenzen zeigen. Auch die Eitelkeit spielt eine grosse Rolle. Man erlaubt sich Aenderungen mit Rücksicht auf Figur und Gesicht, die die natürliche Wirkung aufheben.

Wir mussten uns mit dieser Frage der Wirklichkeitstreue des historischen Stückes näher beschäftigen, weil sie mit der Bewegung des Naturalismus eng zusammenhängt. Der dichterische Stil für das historische Drama ist noch nicht gefunden. Wir sehen hier, wie schon öfter in der Geschichte des Dramas, dass die Schauspieldarstellung der Schauspieldichtung vorangeeilt ist. Der Schauplatz für die historischen Menschen ist aufgebaut, ihr Kostüm liegt bereit. Es fehlt nur der Dichter, der sie aus dem Dornröschen-Schlaf aufweckt und sie uns vorführt in ihrem ureignen Wesen, mit ihrer Seele und ihrer Sprache. Was sie uns zu sagen haben, wird sich nicht viel von dem unterscheiden, was auch heute noch unser Inneres bewegt. Es bleibt das alte Lied für alle Zeiten: „der Wechsel von Gelingen und Verdruss, Schmerz und Genuss!“

Litteratur.

(Nur die wissenschaftlichen Werke sind angegeben.)

Alt, Dr. Heinr.: Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. Berlin 1846.

Aristoteles: Die Poetik, übersetzt und erläutert von H. Stich. Leipzig.

Bahr, Hermann: Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich 1890.

— Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“. Dresden und Leipzig 1891.

Berg, Leo: Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München 1892.

Berger, Karl: Die Entwicklung von Schillers Ästhetik. Weimar 1894.

Bernard, Claude: La Science experimentale. Paris 1878.

Biré, E.: Honoré de Balzac. Paris 1897.

Bölsche, Wilh.: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Leipzig 1887.

Bourget, Paul: Essai de Psychologie contemporaine. Paris 1883—85.

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Stuttg. 4. Aufl. 1881.

Brunetière, Ferdinand: Le Roman naturaliste. Paris 1896.

Brandes, Georg: Moderne Geister. Frankfurt 1897.

Bulthaupt, Heinr.: Dramaturgie des Schauspiels. Oldenbg. 1893.

Creizenach, W.: Geschichte des neuern Dramas. Halle 1893.

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5 Bde. 1846—74.

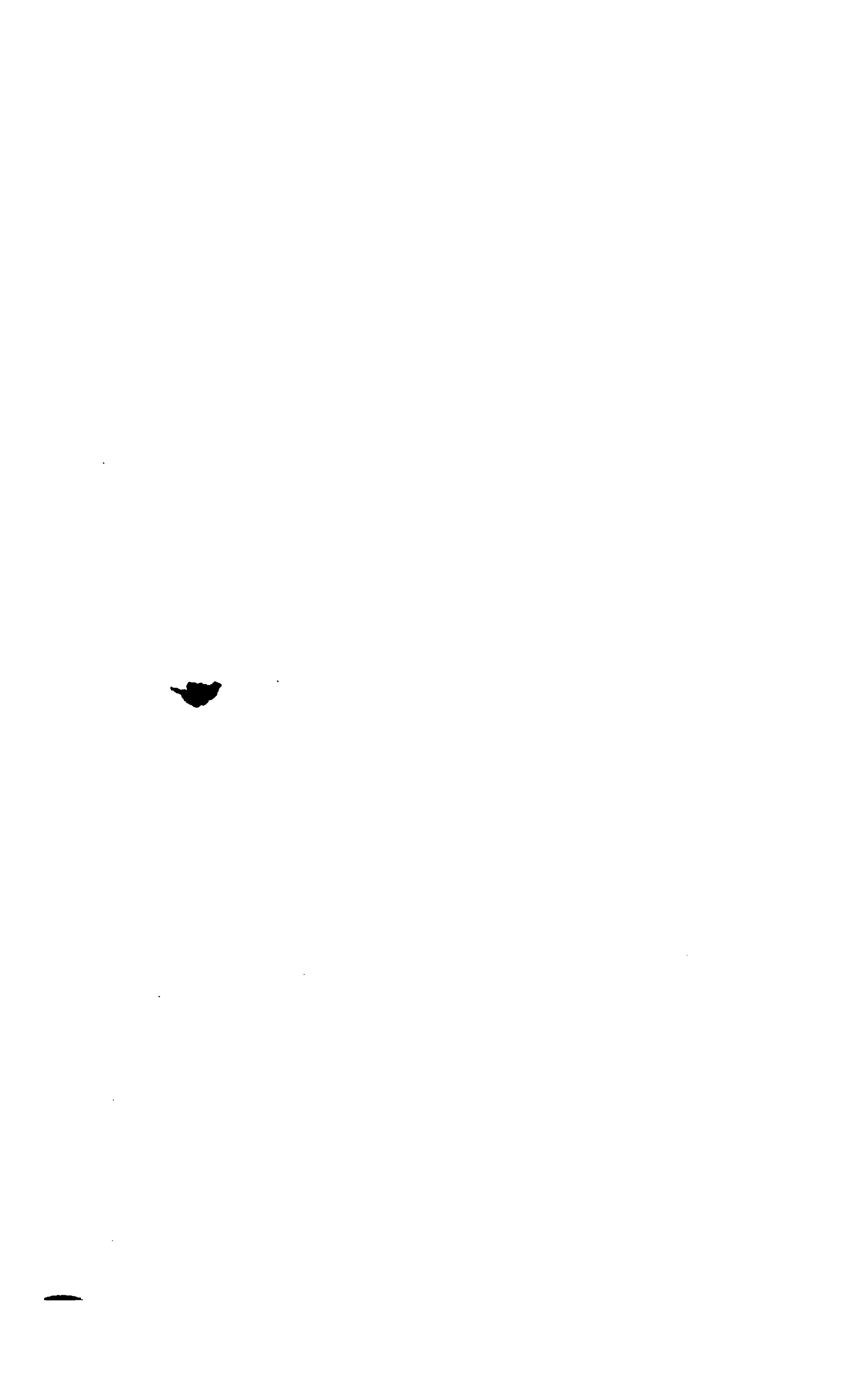
Diderot, Denis: Oeuvres complets. Edition Assézat.

Dutoit, Eugenie: Die Theorie des Milieu. Dissertation. Bern 1899.
Doumic, R.: Portraits d'écrivains.
— De Scribe à Ibsen.
Fechner, Gust. Th.: Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1897.
Feuerbach, Anselm: Ein Vermächtnis. Wien 1890.
Flaischlen, Caesar: Otto Heinrich von Gemmingen. Mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker. Dissertation. Zürich 1890.
Freytag, Gustav: Technik des Dramas. Leipzig 1898.
Genast, E.: Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Leipzig 1862.
Goldmann, Karl: Die Sünden des Naturalismus. Berlin.
Goethe: Einleitung in die Propylaen. (Gesamtausgabe Bd. 30.) Stuttgart 1857.
Groos, Karl: Einleitung in die Ästhetik. Giessen 1892.
Guyau, M.: L'art au point de vue sociologique. 1889.
Hanstein, Adalbert von: Ibsen als Idealist. Vorträge über Henrik Ibsens Dramen, gehalten an der Humboldt-Akademie Berl. Leipzig 1897.
Hartmann, Eduard von: Die deutsche Ästhetik seit Kant. Berl. 1886.
Helmholtz, Hermann: Vorträge und Reden. Braunschweig 1884.
Hettner, H.: Litteraturgeschichte des XVIII. Jahrh. Braunschweig 1856.
— Die Sturm- und Drangperiode. 4. Aufl. O. Harnack. Braunschweig 1894.
Höffding, Harald: Psychologie in Umrissen. Übersetzt von F. Bendixen. Leipzig 1893.
Holz, Arno: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berl. 1891.
Huysmans: L'Art moderne. Paris 1883.
Iffland: Meine theatralische Laufbahn. Leipzig 1898.
Jerusalem, W.: Der Naturalismus in der modernen Litteratur. Aus dem Geiste unserer Zeit und dem Wesen der Kunst beleuchtet und beurteilt. Beil. zur Allg. Ztg. 1890 Nr. 135, 36.
Jodl, Friedr.: Psychologie. Stuttgart 1896.
Jullien, Adolphe: Histoire du costume au théâtre.
Klein, L.: Geschichte des Dramas. 1865 u. f.
Köstlin: Ästhetik. Tübingen 1863.

Lenz, J. M. R.: Anmerkungen über das Theater. Herausgegeben von Tieck: Gesammelte Schriften von Lenz. Berlin 1828.
— Dramatischer Nachlass, herausgegeben von K. Weinhold. Frankfurt 1884.
Lessing: Laokoon.
— Hamburgische Dramaturgie.
— Briefe, die neueste Litteratur betreffend.
Lanson, Gustav: Histoire de la littérature française. Paris 1898.
Kawerau, Waldemar: Hermann Sudermann. Eine kritische Studie. Magdeburg und Leipzig 1897.
Lemaître, Jules: Les Contemporains. Paris.
Littré, Ernest: Auguste Comte et la Philosophie positive. Paris 1863.
Litzmann, Berthold: Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg und Leipzig 1894.
— Fr. L. Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur und Theatergeschichte. Hamburg 1890.
Lorenz, Max: Die Litteratur am Jahrhundert-Ende. Stuttg.
Lotze, Herm.: Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 68.
Meinong, Alexius: Phantasie-Vorstellung und Phantasie. Zeitschrift für Philosophie und phil. Kritik. Bd. 25, Heft 2.
Meyer, R. M.: Goethe. Berlin 1898.
Lehwald, Aug.: Ein Menschenalter.
Mone, J. F.: Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.
Moritz, Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Seufferts Litteraturdenkmale Nr. 27. 1886.
Müller, Joh.: Über die phantastischen Gesichtserscheinungen.
Muther, Rich.: Geschichte der Malerei. Leipzig, Göschen 1899.
— Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh. München 1893.
Popp, Herm.: Beitrag zur Geschichte der neueren Künstlerästhetik. Dissert. Zürich 1899.
Prölss, R.: Katechismus der Dramaturgik. 1877.
— Geschichte des Dramas.
Reber, Franz von. Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig 1884.
Reich, Dr. Emil: Grillparzers Kunstphilosophie. Wien 1890.

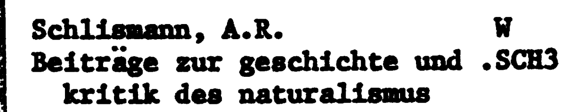
Rod, E.: Les trois Coeurs. 1890. Préface.
Rötscher, Dr. Heinr. Th.: Die Kunst der dramatischen Darstellung. Berlin 1841.
Rumohr: Italienische Forschungen. Berlin 1827.
Sainte-Beuve: Portraits contemporains. 1870/71.
— Causeries du lundi. 1875 und ff.
Sarrazin: Das moderne Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern. Stuttgart 1888.
Scherer, Wilh.: Geschichte der deutschen Litteratur. Berl. 1883.
Scherr, Joh.: Allgemeine Geschichte der Litteratur. Stuttg. 1886.
Schiller, Friedr. von: Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet.
— Über naive und sentimentalische Dichtung.
Schmidkunz, H.: Analytische und synthetische Phantasie. Halle 1889.
Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. Berlin 1898.
Schasler, M.: Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst. Leipzig. 2 Tle.
Schmidt, Erich: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften.
— Lenz und Klinger. Zwei Dichter der Geniezeit. Berl. 1878.
Schmidt, Julian: Gesch. der deutschen Litteratur im XIX. Jahrhundert. 5 Aufl. 1867.
Springer, A.: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Rom 1886.
Steiger, Edgar: Das Werden des neuen Dramas. Berlin 1898.
Stein, Ludwig: An der Wende des Jahrhunderts. Berlin 1899.
Stern, Adolf: Studien zur Litteratur der Gegenwart. Dresden 1895.
Taine, Hippolyte: De l'Intelligence. Paris 1895.
— Philosophie de l'Art. Paris 1881.
— Histoire de la Littérature anglaise. 5 vols. Paris 1895.
Ulrici, Herm.: Shakespeares dramatische Kunst. 1868.
Vincke, Freih. von: Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. 1893.
Vilmar, A. F. C.: Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationallitteratur.

Vischer, F. Th.: Das Schöne und die Kunst. Zur Einleitung in die Ästhetik. Stuttgart 1898.
Volkelt, Joh.: Dichtung und Naturwissenschaft. Beilage zur Allg. Ztg. 1889 Nr. 270/71.
— Dichtung und Wahrheit. Ein Beitrag zur Kritik der Ästhetik des Naturalismus. Beil. z. Allg. Ztg. 1890. Nr. 4/5.
Weiss, Jean Jacques: Le Théâtre et les Moeurs. Paris.
Weissenfels, R.: Goethe im Sturm und Drang. Halle 1894.
Windelband, W.: Die Geschichte der neueren Philosophie. 2. Aufl. Leipzig 1899.
Wundt, Wilh.: Grundzüge der physiol. Psychologie. Leipzig 1893. 4. Auflage.
Zeller, Eduard: Die Philosophie der Griechen. Teil II. Leipzig 1879/80.
Ziegler, Theobald: Die geistigen und sozialen Strömungen des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1899.
Zola, Emile: Le Naturalisme au Théâtre. Paris 1895.
— Le Roman experimental.
— Les Romanciers naturalistes.



Curriculum vitae.

Ich, Aloys Robert Schlismann, wurde geboren am 30. Juli 1873 zu Mainz im Grossherzogtum Hessen. Ich besuchte das Realgymnasium meiner Vaterstadt bis Unter-Prima und widmete mich im Jahre 1890 dem Apothekerberuf, dem ich mit gelegentlichen Unterbrechungen bis zu meiner im Herbst 1898 in München erfolgten Approbation treu blieb. Auf den Universitäten in Bonn und München (1896—1898) hatte ich mich neben meinen fachlichen Disziplinen eingehender mit Philosophie, Litteraturgeschichte und Ästhetik befasst. Nach erfolgtem Staatsexamen verlegte ich meine Studien ganz auf die letzteren Fächer und folgte den Vorlesungen der Herren Prof. Lipps, Muncker, Dr. Öhmichen und Dr. Roman Woerner, welch letzterer mir auch die erste Anregung zu meiner Dissertation gab. Nebenbei befasste ich mich gründlich mit der Theorie und Praxis des Bühnenwesens, wozu mir ein Engagement an dem Münchener Schauspielhaus als Darsteller und Hilfsregisseur von Herbst 1898 bis Frühjahr 1900 Gelegenheit gab. Im Sommersemester 1900 kam ich nach Zürich und vollendete daselbst an der Universität meine Studien bei den Herren Prof. Meumann, Frey, Maier und Stiefel. Allen meinen geschätzten Lehrern an dieser Stelle herzlichen Dank!


Schlismann, A.R.
Beiträge zur geschichte und
kritik des naturalismus

